СОВРЕМЕННОЕ ФРАНЦУЗСКОЕ ИСКУССТВО

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

МОСКВА—1928

ГОСУДАРСТВ. АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК
ГОСУД. МУЗЕЙ НОВОГО ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО ИСКУССТВА

CATALOGUE DE L'EXPOSITION DE L'ART FRANÇAIS CONTEMPORAIN

ИЗДАНИЕ КОМИТЕТА ВЫСТАВКИ

МОСКВА 1928

О Т П Е Ч А Т А Н О
в Центральной школе ФЗУ
* имени тов. Борщевского *
под наб. М. С. Базыкина
в количестве 1500 экземп.
Главлит № А 21276.

На обложке воспроизведено: Модильяни, A. Modigliani. № 73.

К ВЫСТАВКЕ ФРАЦУЗСКОГО ИСКУССТВА

Уже несколько раз произведения наших художников показывались нами в разных странах Европы — в Германии, Франции, Италии, Голландии и др. Картины наших художников имели значительный успех за границей. Однако связь с иностранным искусством, очень важная для развития нашей живописи и скульптуры, не может сводиться к односторонней посылке того, что дается у нас другим. Нам необходимо также внимательно знакомиться с эволюцией искусства в различных странах Запада.

Довольно много художников выезжало уже за границу с целью ознакомления с искусством Запада. И некоторые из наших художников длительно живут за границей отнюдь не порывая, однако, со своей родиной.

Но все же основная масса наших художников, и в особенности, что еще важнее, основная масса нашей публики давно уже живет в состоянии оторванности от западного искусства. Устройство периодических выставок произведений европейских художников напрашивается само собою.

Мы все помним тот исключительный успех, который имела у нас первая иностранная выставка, посвященная искусству немцев, и недавняя выставка

Революционного Искусства Запада (организованная Государственной Академией Худож. Наук в Москве), на которой были представлены художники различных стран.

Чрезвычайное значение будет иметь и выставка произведений французских мастеров, которая организована по взаимному соглашению между Министерством Народного Просвещения Франции и Наркомпросом РСФСР.

Французское изобразительное искусство занимает доминирующее положение в Европе. Это положение французских художников определилось довольно давно. Чрезвычайная элегантность, острая виртуозность форм как живописи, так и скульптуры сделали французов мастерами, которые вызывали всеобщее восхищение и массовое подражание, редко, однако, сравнимое по достоинствам с французскими оригиналами.

Другой замечательной особенностью французского искусства являлась быстрая и четкая эволюция его форм. Франция дала нам великолепных реалистов, вроде гигантов—Курбе, Милле, Коро, затем создала замечательнейшее течение импрессионистов с Моне, Мане, Ренуаром, выдвинула увесистую, приобретшую исключительное значение фигуру Сезанна, поразила всю Европу такими „дикими", такими первоклассно-интересными художниками, как Матисс, Ван-Донген и другие, создала до сих пор еще живущий своеобразной жизнью кубизм, с которым связан целый ряд глубоких художественных теорий, кубизм, породивший интереснсе движение пуристов, она превзошла Италию в беспокойной, динамической футуристической живописи, дала самую тревожную и самую увлекательную личность современной живописи в изменчивом и загадочном Пикассо и т. д.

Вся эта эволюция, представляющая собой некоторые последовательные ступени, отражавшие волны

или пласты, вызванные общественными сдвигами сопровождалась блестящими художественно-теоретическими и художественно-критическими фиоритурами.

По составу художников, принявших участие в настоящей выставке, она представляет высокий показатель современной французской живописи в ее животрепещущем разрезе. На ней представлены произведения таких первоклассных художников, как Дерен, Вламинк, самые последние композиции таких глубоких мастеров кубизма, как Леже, и произведения вождя пуристов Озанафана, новые полотна Ван-Донгена и городские пейзажи еще совсем неизвестного широкой русской публике Утрилло и т. д. Словом, не будет недостатка в материале, если не для всеохватывающих, то, во всяком случае, для достаточно осведомленных суждений о современной французской живописи.

Интересной и естественной особенностью нашей выставки будет участие в ней многих русских живописцев, постоянно или временно живущих в Париже, дающих своеобразное смешение их собственных, более или менее русских тенденций и отражений парижского влияния. Разве не интересно посмотреть как пишут теперь, после довольно длительного пребывания в Париже такие, хорошо нам известные, художники, как Анненков и Экстер? Разве не интересно посмотреть, до чего сейчас доработались наши, к сожалению, слишком надолго уступленные Франции соотечественники—Гончарова и Ларионов? Еще, быть может, любопытнее будет взглянуть на несколько работ, которые посылает нам Яковлев—художник, также удалившийся из России еще до революции и за это время достигнувший огромного мастерства и очень большой славы. Увидим мы также полотна Терешковича, русского художника, целиком, однако, развивавшегося на французской почве, и других.

Нельзя не пожалеть, что недостаточно полно представлена скульптура. Но, во всяком случае и то, что прислали такие замечательные художники, как Бранкузи, Лоранс, Деспио, Липшиц, Мещанинов, Цадкин, Хана Орлова и др., будет крайне интересно.

Добро пожаловать в произведениях вашего искусства, дорогие друзья. Присланные вами сокровища вашего творчества не пройдут бесследно для нашей страны, бурно определяющей свои новые пути и переживающей исключительный по своей итенсивности рост.

Нарком по просвещению А. ЛУНАЧАРСКИЙ.

ДВЕ КУЛЬТУРЫ

Открытие Французской выставки в Москве — одно из самых выдающихся событий в художественной жизни нашей страны за последнее десятилетие. Мы располагаем богатым собранием французского искусства, при этом—шедеврами, которым завидуют в Париже. Но продолжительный перерыв культурного обмена, вызванный войной и революцией, угрожает нашим хранилищам западного искусства серьезной опасностью; из музеев современного искусства они могут превратиться в музеи исторические. Музей должен хранить не только продукцию отошедших в историю культур, но и следить за движением творчества, пополнять беспрестанно свои коллекции, иначе он изменяет своему просветительному назначению.

Настоящая выставка — первый крупный шаг к возобновлению духовного обмена в той сфере, где народы теснее всего и легче всего научаются понимать друг друга, где они говорят общим языком. Первая встреча, после продолжительного разрыва, ярко выявляет различие путей, по которым пошло искусство французское и наше. Мы далеко ушли в сторону от тех тенденций, на которых мы покинули Запад десять лет тому назад. С тех пор, захваченное

революционным вихрем, наше искусство все более развивается в сторону революционной тематики. Европейская критика отметила этот момент в наших художественных выступлениях за границей. Когда, после десятилетнего отсутствия, советские художники снова появились на венецианской международной выставке, наш павильон был единственным, по поводу которого были подняты вопросы политического и социального характера. Та жестокая борьба, которая происходит среди наших художников и теоретиков искусства, те проблемы, которые подняты здесь,— о социальном заказе, о новом стиле, который должен явиться художественным оформлением нового великого содержания, рожденного революцией, об извилистых и сложных путях, ведущих от социальной борьбы к художественной форме,— еще не волнуют или слабо волнуют художников Франции.

Если искать об'единяющего начала в современном французском искусстве, то несомненно преобладающим его признаком окажется изысканность, изощренность, принимающая временами болезненные формы, при отсутствии социального содержания. Пикассо, в свое время бунтарь и кубист, пришел к своеобразному эклектизму, к принятию самых разнообразных форм, а бунт Брака, об'явившего войну эстетизму, взорвавшего эстетические традиции, разрешился как явление формального порядка.

В особенности ярко сказывается эта черта французской живописи в возрождении романтизма, столетие которого так шумно праздновалось во Франции. В современной романтике уже нет того стремления к героическому и монументальному, которое придает волнующую силу полотнам Делакруа. У современного французского романтика, например, у Руо, преобладает бодлерианская стихия, какой-то пафос

разложения, а ведь под знаком Руо развертывается творчество современной романтической молодежи. Можно подумать, что снова возродилось влияние Достоевского, на этот раз в изобразительном искусстве. Как романтизм Руо, так и „урбанизм" Утрилло родился в сознании издерганного интеллигента, ищущего выхода во всевозможных формах опьянения, в его Париже нет ничего от футуризма и его неразлучных спутников—машинизма, динамики, культа индустрии и движения. Если можно здесь уловить следы социального мироощущения, то это ощущение люмпенпролетариата, людей, выброшенных за пределы организованной общественной борьбы. Утрилло, художник парижских окрестностей, так же далек от нас по тематике, как и Модильяни с своей иронией без сарказма, скорее печальной, чем действенной, иронией богемы и неврастеника; как Дюфи, с его сверхизысканной декоративностью, гармонирующей с общими тенденциями века.

Диссонирующими пятнами на общем фоне могли бы показаться такие художники, как Дюнойе де-Сегонзак или Люк Альбер Моро. Неожиданно видеть эти глыбистые мазки, пейзажи, в которых ощущается власть земли, этот возрожденный натурализм, в котором есть что-то от Золя. Но и здесь все неясно,—трудно сказать, во что выльется это, как будто, здоровое устремление к природе и жизни.

Более близки нам и более захватывают рисунки Мазереля или плакаты Гранжуана. Это „свои", в них нетрудно уловить клокотанье вулкана, скрытого под кажущейся ровной поверхностью „социального мира". Они подтверждают, что наиболее чуткие к социальным изменениям художники улавливают биение пульса нового времени. Но Мазерель и Гранжуан—не живописцы. Эти резко и грозно вспыхивающие зловещие огоньки не могут изменить общей картины изысканного ма-

стерства и изощренного эстетизма, которые так характерны для современного французского искусства.

Нет сомнения, что знакомство с последними произведениями французской живописи и скульптуры необходимо и нашим художникам, и нашему новому массовому зрителю. Старый спор, спор об основных задачах искусства, спор между искусством — самодовлеющей эстетической ценностью и искусством — могучим социальным фактором, между эстетическим аристократизмом и утилитаризмом, в лучшем смысле этого слова, для нас не может быть перерешен. Но правильное понимание социальной роли искусства требует беспрестанного расширения художественного захвата. Никакая задача искусства, не может быть осуществлена без постоянного совершенствования самого мастерства, без изучения и, если нужно, преодоления всякого достижения в искусстве. Французское искусство продолжает занимать свое господствующее положение на арене мирового творчества. То, что в нем чуждо нашим стремлениям, нам неопасно. То, что в нем прекрасно, полезно нам. Мимо него не может пройти ни одна страна, как бы ни были специфичны требования, пред'являемые ею к искусству.

П. С. КОГАН.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ НА ВЫСТАВКЕ

Несмотря на всю свою относительную неполноту настоящая выставка приобретет, несомненно, большое значение и как первая, после пятнадцатилетнего разобщения, попытка возобновления связей с художественным миром Франции, и как опыт ознакомления широкого советского зрителя с послевоенным состоянием французского искусства. Повышенный интерес к судьбе французской живописи особенно законен в Москве, обладающей прекрасным музеем нового французского искусства, оказавшим сильнейшее воздействие на развитие русской художественной жизни. Настоящая выставка, конечно, не дает целостной картины современной французской живописи. Многочисленные затруднения, стоявшие на пути осуществления выставочных планов, не всегда могли быть преодолены даже самоотверженной энергией М. Ларионова и С. Фотинского, собиравших выставку в Париже. Мы должны представить себе всю сложность взаимоотношений парижской художественной жизни, „законтрактованность“ маршанами большинства значительнейших художников, лишенных, таким образом, возможности свободно распоряжаться своей художественной продукцией, коммерческую заинтересованность торговцев в точном

проведении своих, задолго намеченных, выставочных кампаний, мы должны учесть непрекращающуюся враждебную агитацию прессы против всех начинаний „страны советов", естественное в этих условиях недоверие владельцев картин к столь отдаленному и в их представлении рискованному предприятию, чтобы оценить затруднения и препятствия, с которыми приходилось сталкиваться организаторам выставки. И все же, несмотря на отсутствие некоторых крупных имен, а иногда целых группировок, материал, представляемый выставкой, весьма поучителен. Не вынося слишком поспешного суждения об общем состоянии французской живописи, мы можем с достаточной наглядностью ознакомиться с отдельными моментами послевоенной эволюции изобразительных искусств в Париже. Освещению наиболее значительных явлений, затронутых выставкой, и посвящена данная статья.

В конце XIX столетия гегемония Парижа, как мирового художественного центра, ощущается особенно сильно. В орбиту парижской художественной жизни все сильнее вовлекаются представители различных национальностей. Линия развития французского искусства становится основной, решающей, властно указывающей пути искусству других европейских стран. Искусство Парижа является маяком, на который ориентируются в своих исканиях живописцы европейского континента, Америки, далекой Японии. Великолепная цепь гениальных живописцев— вспомним Энгра, Жерико, Делакруа, Домье, Коро, Курбе, Мане, Ренуара, Сезанна, Лотрека, Сейра— создают ту связную традицию, тот высокий уровень живописной культуры, которые мы напрасно стали бы искать в искусстве других европейских стран и которые всегда ощущаются во французской живописи, даже в ее самых смелых поисках и дерзаниях.

Конец XIX и начало XX века характеризуются быстрой сменой школ и направлений: эволюция французской живописи представляет собою непрерывное кипение творческих энергий. Европейская война разражается в период самого бурного под'ема левых формалистических исканий. Передовая художественная молодежь не только Франции, но и других европейских стран с захватывающим волнением следит за революционизирующими поисками Матисса, Пикассо, Брака, Дерена, в сильнейшей степени испытывая их влияние. „Левое" искусство, в особенности кубизм, становятся в центре общественного внимания; правда, следует признать, что общество скорее встревожено и раздражено этим взрывом непонятных для него поисков, полно враждебной к ним настороженности.

Тяжелые годы войны не поколебали положения Парижа, как средоточия художественных энергий современности. Проходит немного лет, и Париж возобновляет большинство прерванных войной связей. Еще более значительным, чем до войны, представляется притягательное воздействие Парижа на художественную молодежь буржуазных стран. „Парижская Школа" понятие, формулированное впервые в эти годы, об'единяет собою все многообразие явлений, развивающихся на почве Парижа: оно охватывает собою как внеакадемическое искусство коренных французов, так и искусство бесчисленных иностранцев, наводняющих школы и мастерские Парижа. Постепенно ассимилируясь с окружающей обстановкой, искусство иностранцев вплетается в пеструю ткань парижской художественной жизни. Об этой роли иностранцев дает известное представление и настоящая выставка: не говоря уже о столь полно представленной русской художественной колонии, мы встречаем на выставке работы итальянцев де-Кирико,

Северини, Кампильи, Модильяни, голландца Ван-Донгена, немца Эрнста, японцев Фужита и Койанаги, поляков Маркуси и Мела-Мутер, шведа Грюневальда, румына Бранкузи и других мастеров, живущих, работающих и выставляющихся в Париже.

Мы видели, что Парижу удалось утвердить после войны свое традиционное художественное господство. Парижский рынок становится вместе с тем основным художественным рынком современного искусства, диктующим свои цены другим европейским странам. Во взаимоотношениях между „передовым" искусством и буржуазным обществом мы должны отметить в послевоенный период поучительные изменения и сдвиги. Враждебная отчужденность художника и общества, столь типичная для предвоенной эпохи „диких" и „кубизма", сменяется теперь все растущим взаимопониманием. Французская буржуазия эволюционирует, „левеет" в своих художественных вкусах, постепенно отворачиваясь от „академической" живописи и все более интересуясь „передовыми" художественными явлениями. Коллекционирование новейшей живописи делается модным, оно становится теперь не только формой развлечения сноба, но и способом легкой наживы спекулянта; цены на отдельных художников фантастически подымаются, создавая благополучие не столько художникам, сколько бесчисленной толпе торговцев и спекулянтов от искусства. Не менее выпукло выступают и другие параллельно развивающиеся процессы: напряженный, захватывающий темп развития французского искусства сменяется относительной стационарностью, слабеет новаторская энергия, порыв к новым оформлениям. Искусство в значительной мере отражает стабилизационные процессы послевоенного общества, проникается гедонистическим мироощущением победившей в войне буржуазной Франции. Искусство

„эстетизируется“, отвечая вкусам и потребностям богатой толпы. Художник отказывается от своей позы непримиримого новатора; аналитические и формальные изыскания теряют для молодежи свою былую притягательность. Столь ярко выраженный в довоенном кубизме революционный рационализм уступает место не менее типичному для Франции сенсуалистическому восприятию мира.

В судьбах отдельных художественных течений можно наметить те же тенденции. Кубизм, наиболее характерное явление предвоенной Франции, в значительной мере перерождается. Он утрачивает свой аналитический и исследовательский характер, приобретает эстетически-декоративный уклон. Он приспособляется к жизни, перерабатывается ею и оказывает сильнейшее воздействие на эволюцию декоративных искусств. Тенденцию к эстетизму можно легко проследить в послевоенном творчестве Пикассо и Брака и их многочисленных последователей. На выставке „эстетическая“ стадия кубизма хорошо представлена работами Маркуси, в известной мере работами Сюрважа, Люрса, Северини и Пареше. Более мужественную струю в кубизме представляет искусство Леже. Фернан Леже стремится выразить механистический, машинизирующий строй нашей урбанистической культуры. Известные точки соприкосновения с Леже имеет искусство Озанфана. Вместе с архитектором Жаннере (Ле-Корбюзье) он пытался найти новую, созвучную эпохе, закономерность в системе „пуризма“. Задача оказалась более убедительно решенной в области архитектуры, чем живописи. Последние работы Озанфана указывают на повышенный интерес художника к фактурным возможностям масляной живописи (значение направления и строения мазка по отношению к источнику света).

Место, отведенное на выставке кубистическим и посткубистическим течениям, может дать несколько неправильное представление об их роли в современной французкой живописи: не притягивая молодых художественных сил, кубизм явно склоняется к упадку, уступая свое место другим явлениям художественной жизни. Глубокие социальные потрясения, вызванные войной, не могли не создать почвы для экспрессионистических и романтических тенденций; их подлинной, часто не осознанной подосновой является недовольство, неприятие современности, выражающееся в известном пессимистическом, трагически окрашенном мировоззрении, иногда в уходе от действительности. Сейчас, быть может, еще рано формулировать пределы таких в значительной мере родственных явлений, как экспрессионизм и неромантизм во Франции. Все более накапливающиеся факты и наблюдения говорят о силе и глубине этого течения.

Предшественником французского экспрессионизма можно считать Руо; трагический облик его искусства долгое время оставался непонятым и лишь последние годы приносят внезапно пробудившееся увлечение творчеством этого мастера. Другим провозвестником нового мироощущения следует считать Амедео Модильяни, высоко одаренного итальянского еврея из Ливорно, сжегшего свою молодую жизнь в излишествах и страданиях парижской богемы. Модильяни присутствовал при зарождении и расцвете кубизма, он пережил всеобщее увлечение негритянской пластикой. Явления эти, однако, толкнули его не столько на путь формалистических опытов, сколько побудили к поискам углубленной экспрессивности. Модильяни создает свой особый мир волнующих и впечатлеющих образов; необычны удлиненные, вытянутые его фигуры со схематически

намеченными, но глубоко выразительными чертами лица. Носительницей экспрессии является ритмизированная, полная острых нюансов, линия; власть, которую она приобретает, говорит об иной, классически-итальянской традиции Модильяни.

Искусство Вламинка и Громера — столь же характерное явление нарождающегося романтизма. Целостное, несомое подлинным ощущением, „идущее от сердца“ творчество Вламинка говорит о глубокой лиричности его таланта. За годы после войны Вламинк вырос в одного из самых прекрасных живописцев Франции. К сожалению, присланные на выставку работы не в полной мере отражают его мужественный и глубокий талант. Схематизированность образов Громера слишком внешняя дань молодого мастера кубизму: искусство Громера в сильнейшей степени проникнуто экспрессионистическими тенденциями, корни которых следует искать в далеком мире французской романтики. Увлечение молодого поколения искусством Домье и Делакруа явственно сказывается в полотнах Ива Аликса. К той же группе явлений, при всей их внешней несхожести, можно отнести искусство Гёрга, Сутина, Фортрие, Пер Крога, Ле-Фоконье и многих других. Неоромантическая волна несет с собой интерес к новым элементам живописи; на смену конструктивно-пространственных построений вновь приходит обостренное восприятие цвета; как и в эпоху „диких“ (с которым у современного неоромантизма много точек соприкосновения) важнейшей проблемой становится проблема цвета. Но если „дикие“ (за исключением Руо) разрешали ее в сторону чисто декоративного эффекта, то теперь цвет является выразителем напряженной психической экспрессии. Краска льется сплошными массами, как расплавленная лава, противопоставляя яркости, трубным

фанфарам живописи „диких“ свое мрачное великолепие. Черная, коричневая гамма снова приобретает право гражданства.

Было бы поучительно сопоставить с живописью Вламинка, в значительной мере выражающей новый колористический идеал, живопись Матисса, более близкого своим прежним задачам. Матисс остался верен своему радостному оптимизму. В его искусстве находят свое выражение гедонистические черты современной Франции; по сравнению с довоенной, живопись Матисса теряет тенденцию к монументально-декоративному воздействию; она становится более тонкой, уравновешенной и успокоенной; заметно преобладание камерных, интимных переживаний. Отсутствие работ Матисса на выставке в известной мере компенсируется большим полотном Ван Донгена, характерным произведением после военной эпохи. И Ван-Донген в известной степени оказывается в наши дни „укрощенным“; отпугивающие образы кафешантана, цирка, публичного дома, сменяются в его искусстве изображением героев интернациональной плутократии Парижа. Правда, ставши излюбленным портретистом раффинированной светской толпы, Ван-Донген не потерял свободы своего отношения к изображаемому: в живописи, попрежнему смелой и красочной, Ван-Донген создает серию острых, насмешливых и часто злых характеристик, дозволенных его несдержанному гению. Его портреты рисуют нам подлинный лик золотой верхушки современного общества и явятся в будущем не только драгоценными живописными памятниками, но и правдивыми историко-художественными документами.

В шумном успехе Мориса Утрилло можно усматривать в известной мере реакцию общественного вкуса, утомленного головным, чисто

формалистическим уклоном эпохи кубизма. Далекая от надуманности, от внешних, навязчивых приемов живопись Утрилло поразила подлинностью, остротой своих переживаний. В особенности „белая серия", выдержанная в тонко нюансированной гамме пастозных красок, проникнута меланхолией заброшенного, обреченного на разрушение мира, любимого Морисом Утрилло, — старых, уходящих в прошлое уголков Монмартра; своеобразная острота ощущения, присущая Утрилло, не менее сильна и в живописи последних лет с ее повышенной красочной яркостью и резко выраженной пространственностью.

Следует пожалеть об отсутствии на настоящей выставке представителей живописного „неореализма", как можно было бы окрестить искусство Сегонзака, Буссенго, Люка Альбера Моро и их многочисленных последователей. В известной мере течение это может быть признано центральным, основным руслом современной французской живописи. Исходя от искусства Коро, базируясь на завоеваниях Сезанна, Сегонзак продолжает чистофранцузскую живописную традицию: в его сдержанных, строгих и столь скромных полотнах, слышится запах земли, лугов, растущего леса. Тяжелая, массивная, пастозная манера подчеркивает эту „почвенность" живописи. В равной мере отсутствуют на выставке и многочисленные живописцы, вышедшие из Сезанновской школы, как Фриез, Маршан, Леви, и др. Весьма ограниченное понятие о послевоенной эволюции Дерена может дать небольшой его этюд обнаженной женщины. Правда, он дает представление о новой палитре Дерена, резко суженной, ограниченной почти исключительно теплыми тонами охр; этот красочный аскетизм сопровождается усиленным интересом к проблеме света; здесь Дерен усматривает возможность своего приобщения

к заветам Коро. В свое время „музейная“ линия Дерена, его отказ от новаторских исканий вызвали ожесточенные нападки на него „левой“ критики. Следует признать, что Дереном утрачено его положение во французском искусстве, заставлявшее до войны произносить его имя на ряду с именами Пикассо и Матисса. Выдвигаемые искусством Дерена проблемы мало способны волновать современность. Уверенность и спокойствие мастера, проглядывающие в законченных полотнах Дерена, мало ощутимы в небольшом этюде, слишком случайно представляющем художника.

Из работающих в Париже иностранцев наиболее компактной получилась на выставке группа итальянских художников. О роли Модильяни мы уже говорили. Судьба Северини тесно связана с исканиями современного западного искусства. Один из виднейших представителей первой фаланги футуризма, Северини рано ощутил сомнения во всеспасаемости провозглашенных футуризмом лозунгов. Сознание этого итальянца, жаждущее закономерности и строгой построенности, толкает его к дальнейшим поискам; Северини знакомится с системой кубизма; но практическое изучение кубистической системы указывает ему на многие ее неясности, недоговоренности и нелогичности; в поисках разрешения волнующих его проблем Северини последовательно приходит к изучению закономерностей, заложенных в системе классической живописи. В своей книге „От кубизма к классицизму, эстетика циркуля и числа“ Северини рассказывает о своих поисках. Имеющиеся на выставке работы Северини иллюстрируют переходную кубистическую его стадию и формы его сухого, мало живописного классицизма.

Близкий к Северини путь проделал и Пареше, художник, не игравший столь видной роли, как Северини.

Зал итальянских живописцев позволяет провести некоторые параллели между живописным ощущением итальянцев и французов; у последних все основано на живописной чувствительности, на „sensibilité“, делающей их живописное восприятие столь богатым и тонким. Искусство итальянцев представляется более холодным, преднамеренным, головным. Элемент сознательного волевого усилия здесь ярче выражен. Неоклассицизм, несущий возвращение к старой художественной традиции, представляется более закономерным на итальянской почве и, действительно, сыграл здесь более значительную роль. Классические традиции легко угадываются в сложных, иногда смущающих опытах Де-Кирико, в окрашенном модернизмом схематизме Кампильи. Они не лишены, вместе с тем, впечатления импонирующей силы, монументальности. Перед работами Кампильи, с их стремлением к упрощенности колорита и формы, можно говорить об определенном воздействии на художника фресковой живописи. Некоторые работы Кампильи, тематически наиболее ориентирующиеся на современность, поучительно сопоставить с исканиями наших „остовцев“.

Фигура Де-Кирико представляется более богатой и сложной. Присланные на выставку работы характеризуют его последний парижский период, принадлежа к излюбленным темам — „Лошадей на берегу моря“, „Манекенов“, „Римлянок“. Натурализм является антиподом искусства Де-Кирико, целиком строющегося на внутреннем образе. Глубина и целостность его переживания обусловливает интенсивность воздействия на зрителя. Искусство Де-Кирико хочет раскрывать за повседневностью новые странные миры; недаром раннее творчество Де-Кирико (1910—1917 годов) послужило одним из толчков к развитию сюрреализма во французской живописи.

Мы видим, таким образом, что ограниченные размеры выставки не помешали ей охватить весьма разнообразные, в большинстве случаев совершенно не знакомые советскому зрителю художественные явления; с искусством Утрилло, Модильяни, Де-Варокье, Кампильи, Сальвадо, Койанаги, Фужита, Де-Кирико, Бранкузи, Деспио, Лоранса и многих других он сталкивается впервые. Материал выставки несомненно будет всесторонне проработан нашими научно-исследовательскими учреждениями и внимательно воспринят и расценен художниками.

Нужно ожидать, что за этой первой, далеко еще не совершенной попыткой, последуют другие, и что возможным окажется установление систематической связи между художественным миром Франции и СССР. Мощный поток живописных идей и форм, идущий из Франции, найдет у нас всегда достаточно внимательное и критически сознательное к нему отношение. Наше советское искусство может только выиграть от всестороннего ознакомления с богатым живописным опытом Франции.

Б. ТЕРНОВЕЦ.

РУССКАЯ ГРУППА

Почему, по какому праву, такую значительную часть выставки современного французского искусства занимает русская группа? Что это — случайное соединение, обусловленное внешними обстоятельствами и при иных условиях подлежавшее бы расчленению? Или же мы шли на это, казалось бы, парадоксальное положение с открытыми глазами, и даже чуть-чуть демонстративно, подчеркивая то, что следовало подчеркнуть?

Структура выставки сложилась не в Москве, а в Париже. Априорных представлений о ее программе у нас не было. Мы изучали материал прагматически, и подбирали его на месте. Нам нужна была картина молодых французских течений. Это вызывалось положением, создавшимся в „послещукинский" период. Между тем, что собрано в обоих замечательных московских собраниях — „щукинском" и „морозовском", — и тем, чем живет сейчас французское, т.-е. мировое искусство, образовался разрыв в полтора десятилетия. Его давно нужно было заполнить. Он становился все ощутимее. Наши новейшие западные музеи начали заметно отставать и затягиваться старинкой.

Но, знакомясь с именами, посещая галлереи и мастерские, мы столкнулись с неожиданным обстоятельством. Оно поразило нас. Париж, конечно, остался попрежнему коллектором передовых художников всех стран. Его русская группа всегда была значительна. Однако никогда еще не было положения, подобного тому, которое сложилось сейчас. Последнее десятилетие кристаллизовало явление, которое я бы назвал „художественной экспатриацией". Наши соотечественники не просто живут и учатся в Париже, как это было искони и традиционно. Они настойчиво, иногда одержимо, переводят себя в природный французский план. Это не русские художники в Париже, это — „peintres français d'origine russe". Многие успели в этом. „Ecole de Paris", руководящая группа французского искусства, вынуждена их числить своими. Некоторые сделались в ней даже направляющими величинами. Я не думаю, что ошибусь, если скажу, что русские выходцы (как их иначе именовать?) занимают второе место после естественных хозяев движения—французов. Немцы, итальянцы и японцы значительно отстают,— много больше, нежели русская группа, от основной французской.

В этом явлении все значительно — и положительные, и отрицательные стороны. Оно не только оправдывало, оно делало обязательным расширение программы выставки, — и пределы этого расширения были ясны. В Париже собралась сейчас еще группа наших художников, для которых Париж только место жительства. Это — люди, застрявшие здесь по тому или иному случаю, иногда спасающиеся от революции, пережидающие ее непогоду, или отдыхающие от нее,—не пожелавшие, может быть несумевшие войти в строй французской художественной культуры. Они остаются чужестранцами. Они переживают здесь закат своего творчества, которое неразрывно

связано с предреволюционной историей русского искусства. Молодых здесь нет или почти нет,—два-три незаметных эпигона, потянувшихся за старшими. Преимущественно—это наши старики, это Коровин, Сомов, Бенуа, Добужинский, Билибин, Малявин и т. д. Сопоставлять их с французским искусством было бы бесполезно и бестактно. Это—листья, увы, оторванные исторической бурей „от ветки родимой". С ними иные счеты и иной итог.

Но между ними и русскими французами существует целая скала промежуточных слоев. Они об'единены тем, что активно определяют свои взаимоотношения с французским искусством сегодняшнего дня. Их положение всегда чуть-чуть неопределенно. В художественной жизни Парижа они участвуют, но участвуют скорее на периферии, поодаль. Париж их знает, но не как своих художников, а как своих гостей. Они допускаются всюду, на все выставки и демонстрации искусства, но легкая черта неравенства им неизменно сопутствует и отделяет их от тех, кто, так сказать, натурализовался в Парижской школе. Одна сторона этой цепи почти непосредственно примыкает к старикам „Мира Искусства"; другая старается сомкнуться с французскими художниками русского происхождения. Все они типологически, а кое-кто и индивидуально, представляют для нас высокий интерес: на них можно изучать градации отклонений от основного ствола русского искусства.

Дальше всего от молодых течений Франции и почти сливаясь с парижской группой „Мира Искусства" находится Александр Яковлев. По существу, он мало в чем изменился. Он остался все тем же блестящим академическим экзотиком, Верещагиным 1920-х годов,—минус реализм, плюс декоративизм,—то-есть менее правдивым и более нарядным,

обладателем виртуозной, но холодной техники, притягивающей вначале и отчуждающей вконце. Он стал лишь еще более изощренным и свободным. Французское искусство на нем отразилось не прямо, а косвенно — тем вкусом к чистому мастерству, которое вызывает Яковлева на соревнование от обратного, от желания доказать, что и его собственные приемы и образы могут выдержать сравнение с добротнейшим ремеслом героев художественного Парижа. Может быть, следует к этому добавить, что если уж искать интимной связи Яковлева с художественными кругами Франции, то их можно обнаружить в группе официальной, академической, великосветской. Пожалуй, здесь Яковлев действительно свой, и этот оттенок для нас поучителен и важен, как поучительна дистанция, отделяющая Яковлева от его сателлита В. Шухаева, способнейшего художника, но лишенного той последней четкости, легкости и находчивости, которая отличает его удачливого товарища и отодвигает Шухаева совсем далеко от французских сопоставлений и оценок.

Несравнимо ближе группа Гончаровой и Ларионова. Это естественно уже потому, что в русском искусстве 1910-х годов они занимали крайне левую и французскую позицию. Эстетика их раннего неоимпрессионизма и кубо-футуристических деформаций эпохи „Ослиного Хвоста“ наиболее чисто выражала доступное для русского живописца западничество. В этом смысле, я готов сравнить значение молодого Ларионова с тем, чем был Коровин 1900-х годов, в пору его великолепных парижских полотен, высшей точки нашего живописного европеизма того времени. Судьба Гончаровой — иная уже потому, что Гончарова — декоративистка. Это в самом существе отличает ее нынешнее искусство от французской живописи. Декоративнейшие из

французских мастеров,— Матисс в предыдущем поколении, и Дюфи в сегоднешнем,—вносят в это понятие свою французскую поправку, которая сводит почти на-нет суть декоративизма, как его понимает и осуществляет русский художник. Гончарова же не только декоративна вообще, но декоративна еще и в том особом смысле, что это—профессионал сцены, один из самых замечательных художников театра, какие у нас есть. Париж знает ее прежде всего в этом качестве. Для него она—созидательница дягилевских постановок. На ее долю приходится достаточная часть того обратного влияния, которое впервые в истории русское изобразительное искусство оказало на французское,—хотя бы и в применении к сцене. Узелок, связывающий Гончарову с Францией, находится, в конце-концов, здесь. За десятилетие своей парижской жизни она, как Яковлев, лишь утончила, очистила, облагородила на требовательном французском оселке свой вкус и свою технику. На выставке она представлена более чем недостаточно. В этом повинна она сама. Гончарова слишком скромна. Я обязан вслух пожаловаться на то, что она не прислала полотен, которые, с ее же согласия, были отобраны мной и сотоварищем моим по работе, В. М. Мидлером. Четырехчастное панно больших «Испанок» и несколько превосходных натюрмортов дали бы несравненно более верное представление о ее силах.

Такую же оговорку надо сделать и о Ларионове; однако, о нем надо также сказать, что выбор здесь был несравненно меньше. Ларионов пишет очень мало. Он стал редок. Он находится в длительной полосе какого-то воздержания и резиньяции. Она кажется странной у художника, который когда-то с такой плодовитостью и быстротой закидывал наше искусство своими опытами и причудами. Творческая

скупость Ларионова по меньшей мере несвоевременна. В проблеме русско-французской живописи он занимает, так сказать, классическое положение. Он—централен. Его работы показывают, что он явно знает меру вещей. Он не утратил своей прежней разборчивости. У него нет ни руссопятства, ни экспатриации, но есть та золотая точка, где, оставаясь русским художником, он продолжает быть европейским мастером. Я готов сказать, что нынешнее бесплодие Ларионова равно для нас утрате компаса.

Для этого не нужно подыскивать доказательств. Достаточно сделать еще шаг влево, в сторону Ecole de Paris. Здесь есть ряд художников, ларионовских ближайших соседей, не желающих быть тем, чем они могут быть по природе и по воспитанию, стремящихся во что бы то ни стало натурализоваться во французском искусстве, добивающихся французского „Каше" в своей живописи. Эти аспиранты в подлинные парижане насчитывают несколько очень талантливых людей; но диспропорция между чаяниями и результатами здесь по правилу почти тем явственнее, чем туже затягивают они свое искусство в железный корсет парижского живописного этикета. Надо ли называть их? Я прошу разрешения писать свободно. Это—Барт, это—Пуни, это—Рыбак, Мане-Катц, Л. Зак, Гозиасон, Бобер-ман и т. д., и т. д.,—это, наконец, новейший Юрий Анненков. Их положение почти трагично. Они делают огромные усилия, чтобы говорить на чистом языке французских форм; они изучили его нюансы, знают разновидности, усвоили рецептуру. Часто им остается совсем немного, чтобы перейти пограничную черту,—но они обычно срываются на последнем движении. С первого взгляда будто бы все у них настоящее, однако, природные и натурализированные французы узнают в них чужеземцев. Как

в рассказе Библии, некое роковое „шиболет-сиболет“ их выдает. Я хочу остановиться на Юрии Анненкове. Он не безродный, за ним есть своя история, он сложившийся художник. Но этого изобретательного компониста, острого рисовальщика, недюжинного техника лишил покоя общий соблазн. Он стал типическим без двух минут парижанином. Он так настойчиво совершенствуется в этом, что скоро дойдет до минутной, до секундной, до полусекундной разницы ибо у него отличный нюх; но рокового остатка он все же не одолеет. Здесь, впрочем, сказывается в полной силе еще и то основное свойство анненковского дарования, которое было так заметно и в его петербургско-московский период: подход к работе не изнутри, а извне, — головная система — вера в могущество приема,— то самое, что французская критика, оценивая парижские вещи Анненкова, называет „трюкажем“. Конечно, не в такой откровенной форме, но что-то подобное есть в анненковской манере использовать драгоценнейшие особенности французского искусства; он делает это так, как если бы то был парижский галстук, костюм, шляпа, которые не столь уж трудно носить по-парижски. Однако Анненков отходчив; он—веселый и легкий художник; французский период может оказаться для него только эпизодом; тогда, вернувшись к своему естественному положению, он принесет с собой возросшее уменье, гибкость методов,— наконец, взыскательным трудом выработанную зрелость, потому что справедливо подчеркнуть, как много вырос он в сравнении с прежним. Я думаю, что было бы лучшим исходом, ежели бы то же самое случилось и с другими блудными сыновьями, сотоварищами его.

Мы подошли вплотную к Парижской школе. Ее русская часть многочисленна. Как всякое органиче-

ское движение искусства, она уходит в мелкие и мельчайшие имена, теряясь где-то в подпочвенной области, где зарождаются ее начальные ручьи. Конечно, она представлена на выставке не вся, а типическими фигурами; но их достаточно. Они воочию показывают, какова та глубокая по живописной природе и узкая по художественному об'ему стихия, которая характеризует школу. Предшествующий слой художников был разнообразнее и мощнее. Эмоционально в нем было больше пафоса и больше противоречий; формально было больше открытий и срывов. Его руководящие имена были героичны. Они умели ломать и строить. Ни Пикассо, ни Дерен, ни Брак уже не характерны для сегодняшнего дня. В сравнении с ними, Утрилло и Модильяни—интимисты и лирики. Это вполне человеческие, средние существа. Недаром также идет возрождение Боннара. Но так сузившись, движение обострило до крайности выявление специфических элементов живописи. Разумеется, это обобщение и действительность запутаннее и сложнее; однако, эта схема проходит по центральному разрезу, а не по боковым; ее достаточно, поскольку русская группа вся сосредоточена здесь. Ее символ веры, это — peinture peinte, живописная живопись. В самом деле, ее изощренность в добывании бесконечно-малых, но драгоценных своей чистотой живописных эффектов, огромна. Вместе с французскими мастерами, во след французским мастерам, эти неофранцузы изготовляют великолепные красочные месива, теста, pâte. Их тематика случайна и ничтожна, да и какая может быть тематика при таком занятии? О ней не думаешь перед их произведениями, как не думаешь об узорах на тортах, соблазнительных своими специями. В этом смысле можно утверждать, что тут идет своеобразное, лишь слегка прикрытое продолжение того абстрактивизма, кото-

рый обнаженно расцветал минувшим десятилетием.

Выразительнейшим художником русской группы здесь был бы Сутин, столь известный Парижу, и столь неведомый у нас,— всего несколько лет, как показавшийся на поверхности художественного рынка. К сожалению, его обещанные работы не присланы, суверенною волей парижских маршанов и буржуа, которыми Сутин закабален, и для которых недавные осложнения франко-советских отношений, усугубленные перспективой готовившихся парламентских выборов, были уместным поводом, чтобы уклониться от выполнения обещаний,— и не только в отношении Сутина. Его заменить на выставке должны представители той же плеяды—Кремень, Кикоин, Эпштейн— даровитые, но менее яркие pâtissiers; здесь же именно стоит особенно вглядеться в те подражания, которыми „на том берегу" заняты Мане-Катц, Рыбак и т. д.

Много лучше представлена другая разновидность движения, уже потому, что она законно возглавляется молодым Терешковичем. Этот начинающий художник быстро делает карьеру. В два-три года он выйдет в первые ряды школы. Его живописное дарование велико,— вероятно, больше сутинского,— во всяком случае, организованнее его. Еще важнее то, что с ним начался поворот к „человечности", пока едва пробивающейся, но несомненной и сознательной. Связь с эмоционализмом Утрилло в пейзажах Терешковича не только внешняя. Она тем ответственнее, что в ней нет ни пассивности, ни болезненности монмартрского затворника. Терешкович — активнее, мужественнее; он отваживается даже на реалистическую крепость, как в превосходном „Портрете сторожа", таком, словно бы сутинском, и таком, по существу, ином. На линию

Терешковича его сверстникам выйти пока не удается, одним — не хватает сил, другие — слишком торопятся, как Арапов, у которого столь явный живописный талант, и столь явное легкомыслие в обращении с ним: вот, кто пишет, точно в кости играет!

Меньше всего следует считать эти взаимоотношения установившимися. Соревнование молодых еще только началось. Движение развивается сплоченно. Группа сильнее своей общностью, пусть даже однотонностью своих работ, нежели индивидуальностями. В этом сейчас проявляется и органичность ее пребывания среди французского искусства, и ее отличие от старшего слоя. Последний — редок, несцеплен, случаен. Его немногие имена разбросаны по разным центрам предшествующих направлений. Они не делали и не делают погоды, эти старательные, иногда способные, но скромные художники, как Фотинский, Федер, и т. п. Их поколение спасено только Шагалом. Настоящий же центр его тяжести — в скульптуре. Шагал своей новейшей живописью на выставку не попал, потому же, почему и Сутин. Это лишает меня возможности наглядно указать на взаимоотношения между ним и молодым слоем. Но неоспоримо, что одной своей стороной Шагал находится сейчас в русле общего течения. Опыты чистого живописания делает и он. Будь пред нами „Девочка в окне“ или „Букет“,— они обнаружили бы двойной процесс: еще более усложнившийся и заискрившийся живописный дар, но и потерю его былой, заражающей, неудержимой эмоциональности. Ее исключительность слабеет. В ней убывает шагаловская образность. Она становится обыденнее. Кой-кого это радует, но кого? Знает ли об этом Шагал, боится ли он себя,— но он все неохотнее берется за кисть. Он почти весь ушел в

графику, и его уход оправдан. В ней он не только сохранил себя прежним,— он вступил в период какого-то огромного расцвета. Мы снова понимаем, почему Шагал был первым, кого из русской группы Париж признал своим. Сюита его офортов к „Мертвым душам“ (какой иностранец делал их!), находящаяся частично на выставке, и всем циклом подаренная им Третьяковской Галлерее, капитальна и потрясающа. У старика Энсора нашелся не только соперник, но и победитель.

На уровне Шагала—только Липшиц в скульптуре. Это второй, самый высокий, доминирующий пункт русского внедрения. Но скульптурная группа вообще ровнее. Можно быть лапидарным в ее характеристике, так как она в наиболее чистой форме подкрепляет мои утверждения о роли и судьбе русских выходцев. У молодой Франции есть пока только эта, натурализованная, скульптура—и никакой другой. Между Майолем, Бурделем, Бернаром, Деспио— и будущей французской пластикой ложатся переходной ступенью Липшиц, Орлова, Мещанинов, Лучанский, Цадкин и другие их сотоварищи и ученики. Это не зависит от размеров их дарований; печатью исключительности отмечен один Липшиц; даже его фанатический абстрактивизм не скрывает ее, но лишь делает Липшица похожим на Паоло Учелло в изображении Марселя Швоба. Блестящий экспрессионизм Ханы Орловой не такого калибра, чтобы сравняться с Липшицом; в декоративизме Мещанинова и в монументальности Лучанского есть больше отличного западного ремесла, не прячущего своей зависимости от стариков, чем творческой изобретательности; наконец, очень способный, но разбрасывающийся Цадкин пока еще совсем эклектичен. Однако поскольку в истории важнее всего попасть во-время, основной жизненный нерв французской скульптуры проложил

себе путь именно через них. И это пришлось как раз на те годы, когда русское искусство доходило до полной утраты своего и без того невысокого мастерства.

В истории русского искусства такого переливания крови еще никогда не было. Как глубоко ни заходили наши мастера в западную культуру, они возвращались во-свояси. Сто лет назад, в тридцатых годах, Италия владела помыслами и искусством русских художников еще с большей тираничностью, нежели Франция теперь. Но они приносили свои мечты и свой опыт назад. Русские итальянцы — это категория нашего, не итальянского искусства. Мы не потеряли даже Сильвестра Щедрина, самого крайнего из тогдашних западников. Только в восьмидесятых годах, уже Франции, отдали мы первого и единственного художника — Марию Башкирцеву.

Однако за последние два десятилетия мы отдаем слишком безоглядно, легко и много. Кризис русского искусства не перестает развивать центробежные силы. Он начался перед войной и все еще не кончился. Лишь сейчас он словно бы проявляет тенденцию итти на убыль. Русская группа парижской школы— наши исторические издержки. Они свидетельствуют, что в окружении большой художественной атмосферы, в огне настоящего чекана и требовательности— русские художники могут итти по высшему уровню западного искусства. Сколько раз недавнее упадочничество побуждало нас говорить чуть ли не о „врожденном провинциализме“ русской живописи и скульптуры. Пустое! Важнее помнить, что сейчас мы в корне перестраиваем историю России. От нас самих зависит впредь уже не подсчитывать утрат и не жалеть, что люди не кролики, и что их нельзя зарешетить в ящики и привезти назад.

АБРАМ ЭФРОС.

КАТАЛОГ

ФРАНЦУЗСКАЯ ЧАСТЬ ВЫСТАВКИ

Составлено сотрудниками Гос. Музея Нов. Зап. Искусства.

Бланшар, Мария. Blanchard, Maria.

Художница родилась в Испании. Отец—испанец, мать—француженка. Училась в Париже у Англады и Ван-Донгена. В ее творчестве сказались две тенденции: кубистическая и сменившая ее реалистическая, в сильной мере окрашенная экспрессионизмом.

1. Голова. Tête. Х. м. 55×39. Подпись слева внизу: *M. Blanchard.*

2. Кретин. L'abruti. Х. м. 46×38. Подпись слева внизу: *M. Blanchard.*

Бранкузи, Константин. Brancusi, Constantin

Румын по происхождению. Живет и работает в Париже один из наиболее последовательных приверженцев принципов чистой пластичности, доходящий в своем стремлении к полноте и округлости форм до элементарных об'емов.

3. Птица в пространстве. L'oiseau dans l'espace. Полированная бронза. Выс. 137. Подпись внизу: *C. Brancusi.*

4. Леда. Léda. 1925. Полированная бронза. Выс. 50. Подпись внизу: *C. Brancusi.*

5. Ведьма. La sorcière. Дерево. Выс. 98. Подпись внизу: *C. Brancusi.*

6. Поцелуй. La baiser. Камень. Выс. 57.

7. Рисунок. Dessin. Графит 64×48. Подпись справа внизу: *G. Brancusi.*

8. Рисунок. Dessin. Б. свинц. кар. 73×32 (в свету). Подпись справа внизу: *C. Brancusi.*

Валлотон, Феликс-Эдуард. Valloton, Félix-Edouard.

1865—1926. Род. в Лозанне (Швейцария), жил и работал в Париже. Ученик Буланже у Жюля Лефевра. Пейзажист, рисовальщик, гравер. Представитель неоклассических тенденций.

9. Порт Гонфлер. Honfleur. 1916. Х. м. 38×55. Подпись справа внизу: *F. Valloton. 16.*

10. Настурции. Les capucines. Х. м. 54×65. Подпись справа внизу: *F. Valloton. 13.*

Варокье, Анри де. Waroquier, Henry de.

Родился 8 января 1880 г. в Париже, учился в Школе декоративных искусств в Париже, в живописи является самоучкой. Много путешествует. Ранние работы де-Варокье носят следы японского влияния. В дальнейшем, его живопись становится более материальной, намечая вместе с тем новую проблему героического пейзажа.

11. Таможня и церковь с. Мариа делла Салюте в Венеции. La douane et la Salute à Venise. Х. м. 73×92. Подпись справа внизу: *Henry de Waroquier.* Справа, выше подписи надпись: № М. 406.

12. Королевский дворец и церковь с. Мариа делла Салюте в Венеции. Palais Royal et la Salute à Venise. Калька наклеенная на холст. Акварель и масло. 89×116. Подпись справа внизу: *Henry de Waroquier.* № 275. Над подписью надпись: Venise le Palais Royal et Santa Maria della Salute.

13. Церковь с. Джеремиа и дворец Лабиа в Венеции. L'église San Geremia et le

palais Labia *à* Venise. Х. м. 81×100. Подпись справа внизу: *Henry de Waroquier*. Правее подписи надпись: № М. 410.

14. Бар в Киодже. Le Bar Elena à Chioggia. Шелк, наклеенный на картон. Чернила. (Перо). 36×49. Подпись слева внизу: № М. 344. *(Chioggia près Venise).*

15. Состязание гондол в Венеции. Règates à Venise. Бум., тушь, сепиа и свинц. кар. 37×52. Подпись справа, ближе к середине: *Henry de Waroquier*. № М. 398. Ниже подписи: *Régates à Venise.*

Вламинк, Морис. Vlaminck, Maurice.

Род. 4/IV-1876 г. в Париже. Отец—фламандец, мать—француженка. В юности Вламинк был связан тесной дружбой с Дереном, с которым он впоследствии вместе работает в группе „диких" (Les fauves). В ранние годы, помимо живописи, Вламинк работает по керамике, гравюре по дереву. На художественную эволюцию Вламинка оказали влияние Ван-Гог и Сезанн. Вламинк является одним из крупнейших представителей неоромантизма.

16. Деревенская улица. Rue de village. Х. м. 65×80. Подпись справа внизу: *Vlaminck.*

17. Портрет молодой девушки. Portrait de jeune fille. Х. м. 65×50. Подпись слева внизу: *Vlaminck.*

Гёрг, Эдуард. Goerg, Edouard.

Род. 9/VI-1893 г. в Сиднее (Австралия). Отец — худ.-француз, мать—ирландка. В раннем детстве, Гёрг живет в Англии, затем вместе с родителями переселяется во Францию, которая становится его второй родиной, много путешествует. Искусство Гёрга в сильной мере окрашено экспрессионистическими тенденциями.

18. Романтический любовник. L'amant romantique. Х. м. 73×54.

Громер, Марсель. Gromaire, Marcel.

Род. 24/VII-1892 г. в Нойель-сюр Самбр (Франция). Поступает на юрид. факультет, но покидает его с тем, чтобы исключительно заниматься живописью. Первые годы художественной жизни Громера проходят среди учеников Матисса. В искусстве Громера схематизм формы, сложившийся под влиянием кубизма, окрашен ярко-выраженными экспрессионистическими тенденциями.

19. Перевозчик. Le passeur. Х. м. 100×80. Слева вверху подпись: *Gromaire, 1928.*

Грюневальд, Исаак. Grunewald Isaak.

Художник родился в Стокгольме; с 1908 г. живет в Париже, сформировался под влиянием Матисса, учеником которого он являлся.

20. Амра Понтри. Amra Pontri. Х. м. 80×63. Подпись слева внизу: *Crunewald.*

21. Ревест. Le Revest. Х. м. 54×65. Подпись слева внизу: *Grunewald.*

Дерен, Андре. Derain, André.

Род. 10/VI-1880 г. в Шату (близ Парижа). Учился у Е. Каррьера. До войны Дерен являлся одним из крупнейших представителей группы „диких".

Творчество Дерена на пути своей эволюции было отмечено влиянием Ван-Гога, Матисса, Сезанна, готических мастеров Франции и негритянской скульптуры; в настоящее время Дерен является одним из представителей реалистических течений во Франции, базирующихся на французской классической традиции.

22. Обнаженная женщина. Nu-assis. Х. м. 35×27. Подпись справа внизу: *A. Derain.*

Деспио, Шарль. Despiau, Charles.

Род. 4/XI-1874 г. в Mont de Marsan в рабочей семье; его отец был штукатуром. Деспио учился в Школе декоративных искусств в Париже, позднее занимался в Школе изящных искусств в мастерской Барриаса. Долгое время сильно нуждался. Роден привлекает Деспио к сотрудничеству, поручая ему выполнение некоторых своих работ в мра-

море. Известное влияние на развитие таланта Деспио оказал полузабытый Люсьен Шнег. В настоящее время Деспио является крупнейшим скульптором портретистом Франции.

23. Антуанетта. Antoinette. Бронза. Выс. 31. Подпись на шее, сзади: *C. Despiau.*

Ван-Донген, Кес. Van Dongen, Kees.

Род. 26/I-1877 г. в Голландии, в Дельфсгавене. С 1897 г. живет в Париже. Испытав влияние неоимпрессионистов Ван-Донген становится затем одним из важнейших представителей группы „диких" (Zes fauves). В настоящее время, Ван-Донген выдвигается как излюбленный портретист международного светского общества послевоенной поры.

24. Серебряная сорочка. La chemise d'argent. Х. м. 146 × 115. Подпись справа внизу: *Van-Dongen.*

25. Купальщицы. Baigneuses. Бум. акв. 63 × 48. Подпись справа внизу св. кш. *Van-Dongen. Deauville.*

26. Мать и дети. Mère et enfants. Бум. акв. 61 × 49. Подпись справа внизу св. кш. *Van-Dongen. Deauville.*

Дюфрен, Шарль. Dufresne, Charles.

Род. в 1880 г. в семье моряка. Прошел последовательно стадию фовизма, кубизма и пост-кубизма. Работал так же, как медальер, архитектор и декоратор. Одаренный богатой живописной фантазией, Дюфрен является одним из характернейших представителей неоромантических тенденций во Франции.

27. Натюрморт. Nature-morte. Х. м. 86 × 100. Подпись слева внизу: *Dufresne.*

28. Цыганки. Gitanes. Бум., гуашь и перо (тушь) 33 × 39 (в свету). Подпись слева внизу: *Dufresne.*

29. Коммунарки. Communardes. Бум., гуашь и перо (тушь) 37 × 30 (в свету). Подпись слева внизу: *Dufresne.*

Кампильи, Массимо. Campigli, Massimo.

Род. в 1895 г. Юные годы провел во Флоренции и Милане. В 1919 переселяется в Париж, но его связь с родиной не порывается. Кампильи — самоучка; в юности он увлекался футуристами, в зрелые года примыкает к неоклассикам.

30. Швеи. Les couseuses. Х. м. 162×97. Подпись справа: *Massimo-Campigli. 1925.*

31. Эквилибристы. Equilibristes. Х. м. 92×73. Подпись справа: *Massimo Campigli. 1927.*

32. Строители. Constructeurs. Х. м. 130×97. Подпись справа внизу: *Massimo Campigli. Paris. 1928.*

33. Футболисты. Les footballeurs. Бум. Монотипия. Раз. листа 55×46. Разм. доски 41×33. Подпись слева внизу голубыми чернилами: *Massimo Campigli. 1928.*

Де-Кирико, Джорджо. De Chirico, Giorgio.

Род. в 1888 г. в Воло (Греция), по происхождению—итальянец. Юношей покидает Грецию и в течение пяти лет путешествует по Италии. Первоначальное обучение искусству в Афинской школе рисования, затем в течение двух лет в Академии искусств в Мюнхене. Живет 1911—1915 в Париже. С 1915 г. по 1925 г. живет в Италии (Флоренция, Рим), с 1925 снова переселяется в Париж. В эволюции Де-Кирико традиционалистические и классицизирующие уклоны сталкиваются с острыми экспериментальными поисками в области передачи пространства, формы и цвета.

34. Римлянки. Femmes romaines. Х. м. 116×89. Подпись слева вверху: *G. de Chirico. 1926.*

35. Лошади на берегу моря. Chevaux au bord de la mer. Х. м. 100×81. Подпись справа внизу: *G. de Chirico. 1927.*

36. Археологи. Les archéologues. Х. м. 116×89. Подпись справа вверху: *G. de Chirico. 1927.*

37. Рисунок к картине „Археологи". Dessin Archéologues. Бум. кш., тушь черн. 24×33. Подпись справа вверху: *G. de Chirico. 1927.*

Койанаги, Сеи. Koyanagui, Séi.

Молодой японский живописец, живет и работает в Париже. Любимыми темами искусства К. является изображение цветов и животных.

38. Розы. Roses. Х. м. 100×81. Подпись слева внизу: *Koyanagui.*

39. Газели. Gaselles. Х. м. 73×92. Подпись справа внизу: *Koyanagui.*

40. Кошка. Le chat. Бум. Сепия. 45×71. Подпись слева внизу: *Koyanagui.*

Лапрад, Пьер. Laprade, Pierre.

Род. 19/VII-1875 в Нарбонне (Франция). Живописец, акварелист, рисовальщик, иллюстрировал ряд изданий. Сформировался под влиянием импрессионистов и Тулуз-Лотрека. Его живопись отличается свободой, непринужденностью мазка и утонченностью колорита.

41. Река Арно во Флоренции. L'Arno à Florence. Бум., гуашь 26×33 (в свету). Подпись справа внизу: *Laprade.*

42. Флоренция. Florence. Бум., гуашь. 20×28,5 (в свету). Подпись внизу посередине: *Laprade.* Справа от подписи надпись карандашом: *Firenze.*

Лафорж, Люсьен. Laforge, Lucien.

Род. в 1884 г. в Париже, самоучка, иллюстратор, карикатурист. Постоянный сотрудник „Humanité".

42а. Из серии „Балаганы"—Foire. Бум. акв. 55×48. Подпись слева внизу: *L. Laforge.*

42б. Из серии „Балаганы"—Foire. Бум. акв. 55×48. Подпись слева внизу: *L. Laforge.*

Леже, Фернан. Lé'ger, Fernand.

Род. в 1881 г. в Аржантан (Нормандия). Работает в архитектурном бюро, затем у фотографа, как ретушер. Посещает некоторое время Школу изящных искусств в Париже. На ранний период творчества Леже оказывают влияние неоимпрессионисты, „дикие", Сезанн и Руссо; Леже принимает в 1908—1914 годах деятельное участие в создании системы кубизма, являясь вместе с Пикассо и Браком основоположником этого течения.

43. Композиция I. Composition I. Х. м. 162×129. Подпись справа внизу: *F. Léger. 27.*

44. Композиция II. Composition II. Х. м. 160×120.

45. Композиция III. Composition. III. Х. м. 145×113. Подпись справа внизу: *F. Léger. 27.*

Лоранс, Анри. Laurens, Henri.

Род. 18/II-1885 г. в Париже. Первоначально работал как живописец, делая кубистические композиции в стиле Пикассо, переходит затем к пространственным абстрактным построениям из дерева, стекла, железа, в духе конструктивизма, и к раскрашенным барельефам. Лоранс ставит себе затем проблему круглой скульптуры, стремясь в своих работах, не лишенных архаизирующих моментов, к монументальным пропорциям.

46. Две женщины. Deux femmes. Терракота. Выс. 20 На внутр. стороне пьедестала монограмма: *H.*

47. Женщина на корточках. Femme accroupie. Терракота. Выс. 37. Сзади на пьедестале монограмма: *H.*

48. Женская голова. Tête de femme. Бронза. Барельеф. 39×29.

49. Голова боксера. Tête de boxeur. Камень. Выс. 31. Сзади на пьедестале монограмма: *HL.*

50. Голова. Tête. Серый картон с наклеен. бум. (черн., бел. и роз. цвета), облатка. Свинц. кар. и белила. 40×39,5.

51. Голова. Tête. Серый картон с наклеен. на нем бумагой. Черная и цветн. тушь и белила. 36×25.

Лот, Андре. Lhote, André.

Род. 5/VII-1885 г. в Бордо. Начав с изучения декоративной скульптуры, Лот переходит к живописи, копируя Рубенса и Делакруа. Ранние работы Лота написаны в манере импрессионистов, затем наступает период влияния Сезанна и Пикассо; с 1910 г. в живописи Лота заметны все более сильные кубистические тенденции; в 1916 — 1917 г. Лот переживает увлечение плоскостной живописью. В настоящее время в его работах, строго построенных и несколько схематизированных, преобладают реалистические тенденции.

52. Торс. Torse. Х. м. 56×41. Подпись справа вверху: *A. Lhote.*

53. Пейзаж. (Севилья). Paysage (Séville. Espagne) Х. м. 65×81. Подпись справа внизу: *A. Lhote*

54. Пейзаж. Paysage. Бум. акв. 45×55. Подпись пером справа внизу: *A. Lhote.*

55. Обнаженная фигура. Nu. Бум. чернила (перо) 41×28. Подпись справа внизу: *A. Lhote.*

Люрса, Жан. Lurçat, Jean.

Род. в 1892 г. в Париже. Предки-испанцы; до 19 лет обучался медицине в Нанеи, затем отдается живописи, работая в Париже и Германии. После войны много путешествует, посещая Германию, Австрию, Сицилию, Турцию, Испанию, Африку. Ярко выраженное декоративное дарование Люрса сказывается как в его опытах монументальной декорации (замок Villeflix) так и в его станковой живописи.

56. Араб. Arabe. Х. м. 147×114. Подпись справа внизу: *Lurçat.*

57. Рисунок. Dessin. 80×40.

58. Рисунок. Dessin. 80×40.

Мазерель, Франс. Masereel, Frans.

Род. в 1889 г. в Бланкенгерге (Бельгия). В настоящее время живет и работает в Париже. Мазерель известен как

сторонник социалистических идей. Свое отрицательное отношение к современной Европе он выразил в ряде иллюстрированных сборников. Как живописец, Мазерель работал преимущественно в технике акварели, переходя за последние годы к масляной живописи. Мазерель избирает своими темами типичные образы современного большого города, трактуя их с ярко выраженной экспрессионистической окраской.

59. Группа моряков. Groupe de marins. Х. м. 100×73. Подпись справа внизу: *F. M. 1927.*

60. На улице. Filles dans la rue. Х. м. 81×65. Подпись справа внизу: *F. M. 1927.*

61. Парижский пейзаж. Paysage parisien. Х. м. 65×54. Подпись справа внизу: *F. M. 1927.*

62. „Се человек". Ecce Homo. Гравюра на дереве. Размер листа 80×52,5. Подпись, гравированная слева внизу: *F. M. 1927.* Размер доски 40×30. Слева под гравюрой надпись чернильным карандашом: *Ecce Homo 13/22* справа: *Frans Masereel. 1927.*

Марке, Альбер. Marquet Albert.

Род. 27 марта 1875 г. в Бордо. Учился в Школе декоративных искусств совместно с Матиссом; в 1897 г. поступает в мастерскую Гюстава Моро в Школе изящных искусств. Марке является одним из основателей группы „диких" (les fauves). Сдержанный и тонкий в колорите, простой и четкий в линии — Марке получил широкую известность своими многочисленными видами гаваней, набережных, улиц и т. д.

63. Порт. Port. Бум., акв. и св. кш. 22×28. Подпись пером внизу: *Marquet.*

64. Река. Fleuve. Бум. акв. и св. кш. 17×25. Подпись пером слева внизу: *Marquet.*

Маркусси, Луи. Marcoussis, Louis.

Род. в 1882 г. в Варшаве. В 1903 г. переезжает в Париж и работает в мастерской Жюля Лефебра. Сближается с группой

художников кубистов. В настоящее время является одним из характерных представителей эстетического кубизма. После однотонности „дивизионистического" кубизма Маркусси один из первых вводит цвет в систему кубистической живописи.

65. Стол. Table. Х. м. 73 × 100. Подпись справа вверху: *Marcoussis. 27.*

66. Марина. Marine № 1. Х. м. 65 × 81. Подпись справа внизу: *Marcoussis.*

67. Тулон. Toulon. Х. м. 81 × 65. Подпись слева вверху: *Marcoussis. Toulon. 26 — 28.*

68. Антверпен. Anvers. Бум., свинц. кар. 44 × 34. Подпись слева внизу: *Marcoussis. 28.*

Модильяни, Амедео. Modigliani, Amedeo.

Род. в 1884 г. в еврейской семье в Ливорно (Италия). По окончании гимназии отдается занятиям живописью в начале под руководством Микеле в Ливорно, затем короткое время во Флорентийской академии. После пребывания в Риме и Венеции переселяется в 1906 г. в Париж, где остается работать и где умирает в 1920 г. В Париже Модильяни выступает первоначально как скульптор; схематические, упрощенные формы его голов из камня выдают увлечение негритянской скульптурой и кубизмом. Кубистическим налетом окрашены и ранние парижские живописные работы Модильяни; позднее, М. вырабатывает свой острый, персональный стиль, основанный на строгой линейности, ритмичности построения и упрощенности цветовой гаммы.

69. Обнаженная. Nu douloureux. Х. м. 81 × 54. Подпись справа внизу: *Modigliani.*

70. Маленькая Жанна. Petite Jeanne. Х. м. 73 × 50. Подпись справа внизу: *Modigliani.*

71. Женщина с камеей. Femme au camée. Х. м. 116 × 73. Подпись справа вверху: *Modigliani.*

72. Портрет скульптора Мещанинова.

Portrait du sculpteur Mietschaninoff. Х. м. 46 × 33. Подпись справа вверху: *Modigliani*, справа, возле головы, подпись полукругом: *Mechan.*

73. Молодая шведка. La jeune Suédoise. Х. м. 46 × 29. Подпись справа вверху: *Modigliani.*

74. Кариатида. Cariatide agenouillée. Бум. итал. кш. 43 × 26.

75. Обнаженная фигура. Nu au divan. Бум. итал. кар. 43 × 26.

76. Голова. Tête. Бум. итал. кар. 43 × 26.

Мела-Мутер, Мария. Mela-Muter.

Польская художница, работающая в Париже. Представительница реалистических тенденций в живописи. Ее картины отличаются своей светлой тональностью, рисунки — легкостью и выразительностью.

77. Материнство. Maternité. Х. м. 129 × 96. Слева вверху подпись: *Muter.*

78. Портрет проф. Жоржа Бона. Portrait du prof. Georges Bohn. Х. м. 105 × 77. Справа вверху подпись: *Muter.*

79. Материнство. Maternité. Бум. св. кш. 47 × 33 (в свету). Подпись слева внизу: *Muter.*

80. Женщина с мандолиной. Mandoliniste. Бум., св. кш. 47 × 38 (в свету). Подпись справа внизу: *Muter.*

Озанфан, Амеде. Ozenfant, Amedée.

Род. 15/IV-1886 г. в с. Кентене (Пикардия); по окончании художественной школы имени Ла-Тура в С. Кентене, художник переезжает в Париж, где работает в Академии „La Palette“ у Ж. Э. Бланша. Начав с реалистических работ, Озанфан переживает стадию кубизма и приходит к созданию своеобразной системы —„пуризма“, основанной на максимальной упрощенности цвета и формы. В последние годы художника особенно интересуют моменты фактуры.

81. Графика. Graphique fond noir. Х. м. 97 × 130. Справа внизу подпись: *Ozenfant. 1928.*

82. Восточная голова. Tête d'Orientale (1927). Х. м. 73 × 60. Справа внизу подпись: *Ozenfant.*

83. Композиция. Composition. Х. м. 176 × 150. Справа внизу подпись: *Ozenfant. 1926.*

Пареше, Рене. Paresce, René.

Род. 6 января 1886 г. в Каружа (близ Женевы). Мать — русская, отец — итальянец. По образованию, Р. Пареше — естественник. Как художник, П. начал работать самоучкой. Испытав влияние Писсаро и Сезанна, П. затем работает в духе эстетического кубизма, переходя за последнее время к композициям в духе неоклассицизма.

84. Окно. La fenêtre. Х. м. 100 × 73. Подпись справа внизу: *René Paresce. XXVI.*

85. Лунный свет. Clair de lune. Х. м. 92 × 73. Подпись слева внизу: *Renè Paresce. 1928.*

86. Натюрморт с пейзажем. Paysage-Nature-morte. Х. м. 73 × 60. Подпись справа внизу: *René Paresce. 1926.*

87. Натюрморт. Nature-morte. Бум. акв. и белила. 37 × 43. Подпись справа внизу: *Rene Paresce. 1926.*

Паскен, Жюль. Pascin, Jules.

Род в. 1886 г. в Виддине (Болгария). Отец — еврей, мать — итальянка. Первое время учился в Вене; с 1906 г. — в Париже. В течение долгого времени путешествовал по Америке, принял американское подданство. В настоящее время живет и работает в Париже. В искусстве Паскена сказываются экспрессионистические тенденции.

88. На траве. Sur l'herbe. Бум. перо и акв. 15 × 17. Подпись справа внизу свинц. кар.: *Pascin.*

89. Девочки. Fillettes. Бум. кш. акв. 21 × 19. Подпись справа внизу: *Pascin.*

Сальвадо, Иасинто. Salvado, Jacinto.

Родился в Испании; живет и работает в Париже. Сальвадо является одним из представителей экспрессионистических тенденций, особенно в наиболее для него характерных фигурных композициях.

90. Кадьер. La Cadière. Х. м. 130×80. Подпись справа внизу: *J. Salvado.*

91. Дорога. La route. Х. м. 72×116. Подпись справа внизу: *J. Salvado.*

92. Дерево. L'arbre. Х. м. 59×73. Подпись справа внизу: *J. Salvado.*

93. Сен-Сир. St-Cyr. Бум. темп. 50×65. Подпись слева внизу: *J. Salvado.*

Северини, Джино. Severini, Gino.

Род. 7/IV-1883 г. в Картона (в Тоскане—Италия). Учился в Риме, а затем в Париже, где живет и работает в настоящее время. Будучи одним из виднейших представителей итальянского футуризма, С. переходит затем к кубизму. В настоящее время С. работает в духе неоклассицизма, являясь одним из теоретиков этого направления.

94. Материнство. 1916. Maternité. Х. м. 91×65. Подпись справа внизу: *G. Severini, 1916.*

95. Натюрморт. 1913. Nature-morte. Сер. бум. на карт. Бел. и цвет. бум. и гофрированный картон. Гуашь, итал. и цветн. каранд. сангина. 51×65. Подпись справа внизу: *G. Severini.*

96. Портрет девочки. Portrait de fillette. Дерево. М. 31×22. Подпись справа внизу: *G. Severini.*

97. Натюрморт. Nature-morte. Дерево. М. 91×65. Подпись справа внизу: *G. Severini.*

Сейра. Жорж. (1859—1891) Seurat, Georges.

Род. в 1859 г. в Париже. После муниципальной школы рисования занимается в Школе изящных искусств в мастерской Лемана, посещая одновременно Лувр. Участвует на

выставке „Независимых“ с момента ее организации в 1384 г. В 1886 г. впервые выступает с картинами, написанными согласно теории разделения тонов, является родоначальником дивизионизма (пуантеллизма).

98. Человек с мотыгой. Homme à la pioche. Бум. уг. 23×30.

99. Женщина с корзинкой. Femme au panier. Бум. итал. кш. 30×23.

100. Человек с топором. La hache. Бум. итал. кш. 29×23 (в свету).

101. Маяк. Phare de Honfleur. Бум. уг. 24×31 (в свету).

102. Площадь Согласия. Зима. Place de la Concorde. Hiver. Бум. итал. кар. 23×30. (в свету).

103. Белая лошадь. Cheval blanc. Бум. Итал. кш. 24×31.

Сериа, Эдмонд. Ceria, Edmond.

Род. в 1907 г. в Эвиане (Савойа); отец — венецианец, мать—француженка. До 15 лет был учеником местной школы. Затем, в течение года берет уроки у Гризона в Женеве. После переезда в Париж в 1904 г. работает в Академии Жюлиан. В 1907 г. увлеченный живописью импрессионистов, Сериа бросает Академию живописи и работает самостоятельно, выставляет впервые в 1907 г. на выставке „Независимых“ в Париже.

104. Набережная. Quai de la Joliette. Х. м. 60×81. Подпись слева внизу: *Ceria.*

105. Маленький бар. Le petit bar. Х. м. 60×81. Подпись слева внизу: *Ceria.*

Суверби, Жан. Souverbie, Jaen.

Современный молодой французский художник. Сформировался под влиянием Брака.

106. Любовь на море. Amour marin. Х. м. 130×89. Подпись слева внизу: *Souverbie. 27.*

Сюрваж, Леопольд. Survage, Lèopold.

Род. в 1879 г. в Вильманштранде, финляндец. Детство и юность проводит в Москве, до 17 лет учится в реальной гимназии, до 23 лет работает на фабрике роялей Штюрцваге. Художественное образование получает в школе К. Ф. Юона и С. О. Дудина, затем в Моск. училище Живописи, Ваяния и Зодчества. Переезжает до войны в Париж, где и остается. Один из видных представителей „Парижской школы", работающий как в формах эстетического кубизма, так и неоклассицизма.

107. Марсель. Marseille. Х. м. 146×114. Подпись справа внизу: *Léopold Survage.*

108. Пейзаж. Paysage. Х. м. 130×97. Подпись справа внизу: *Survage.*

109. Разносчица. 1927. Porteuse. Х. м. 130×97. Подпись справа внизу: *Survage. 27.*

110. Женская фигура. 1927. Femme. Х. м. 92×73. Подпись справа внизу: *Survage. 27.*

111. Портрет. 1928. Portrait. Х. м. 54×65. Подпись справа внизу: *Survage. 28.*

112. Обнаженная (набросок) 1925. Croquis. Nu. Бум. свинц. кш. 43×27. Подпись справа внизу: *Survage. 25.*

113. Обнаженная (набросок). Croquis (nu). Бум. свинц. кш. 43×27. Подпись справа внизу: *Survage.*

114. Обнаженная (набросок) 1925. Croquis (nu). Бум. свинц. кш. 27×43. Подпись справа внизу: *Survage. 25.*

115. Рыбачки. Pecheuses. Х. м. 200×150.

Утрилло, Морис. Utrillo, Maurice.

Род. 25 декабря 1883 г. в Париже. Утрилло—сын художницы Сюзанны Валадон, под влиянием которой пробуждается в нем страсть к живописи. Утрилло пишет уголки Монмартра, его площади, улицы и церкви. Ранние годы 1903 — 1905 — натуралистический период творчества ху-

дожника; он работает под влиянием Моне и Сислея, влияние импрессионистов исчезает в его картинах 1910 — 14 г. в особенности в так называемой „белой серии". Последний период У. характерен исканиями в области колорита и интересом к ярко выраженной пространственности.

116. Дом на ул. Мон-Сени. Maison de la belle ferronière. Rue du Mont Cenis. Х. м. 61×81. Подпись справа внизу: *Maurice Utirillo. V.*

117. Улица на Монмартре. Rue à Montmartre. Х.м. 48×63. Подпись справа внизу: *Maurice Utrillo. V.*

Фавори, Андре. Favory, André.

Род. в 1889 г. Ученик академии Жюлиан в Париже. Одно время близок кубизму, затем переходит к работе на натуре, освобождаясь от кубизма под влиянием своего увлечения Рубенсом.

118. Спина. Dos.
Х. м. 61×50. Подпись слева внизу: *A. Favory.*

119. Торс. Torse.
Х. м. 45×54. Подпись слева внизу: *A. Favory.*

120. Купальщица. La baigneuse.
Х. м. 46×61. Подпись справа внизу: *A. Favory.*

121. Обнаженная фигура. Nu.
Бум., пастель и св. кар. Подпись внизу: *A. Favory.*

Ле-Фоконье, Анри. Le Fauconnier, Henri.

Род. в 1881 г. в Hesdin, возле Па-де-Кале. Ле-Фоконье является одним из основателей кубизма; чувство материальности, массы, пропитывающее его живопись заставляло Аполлинера относить Ле-Фоконье к так называемому «физическому» кубизму. Во время войны Ле-Фоконье работает в Голландии, при чем его творчество проникается все более экспрессионистическими тенденциями.

122. Сидящая обнаженная женщина. Nu assis. Х. м. 116×89. Подпись монограмма справа у середины: *Le F.*

123. Португальская еврейка. Juive Portugaise.
Бум. накл. на карт. акв. и уголь. 110×80.

124. Гадалка. Cartomancienne.
Бум. акв. уголь. 102×68.

Фужита, Тсугухара. Foujita, Tsougouhara.

Род. 27 ноября 1886 г. в Токио (Япония), обучается в классах Академии искусств в Токио по принципам старой японской школы. С 1905 до 1910 г. обучается исключительно по системе европейской живописи, испытывая влияние импрессионистов. С 1913 г. переезжает в Париж, где и остается работать вопреки воле родителей, призывающих его обратно в Японию. Пережив тяжелые годы нужды, Фужита, с 1917 г. начинает быстро приобретать известность. Успех Фужита кроется в своеобразном сочетании элементов европейской и японской художественной традиции.

125. Женский портрет. Buste. Бум.

126. Облокотившаяся женщина. Femme accoudée. Бум.

Эйзеншиц, Вилли. Eisenschitz, Willy.

Молодой австрийский художник, живет и работает в настоящее время в Париже.

127. Сбор винограда. Vendanges.
Х. м. 104×95. Подпись справа внизу: *Willy Eisenschitz. 1926.*

128. Скалы. Rochers.
Х. м. 69×96. Подпись слева внизу: *Willy Eisenschitz. 1927.*

Эрнст, Макс. Ernst, Max.

Родился в 1891 г. в Брюле (Германия). Живет и работает в Париже. Принадлежит к школе сюрреалистов.

129. Свет в ночном полете. La lumière à son passage nocturne.
Х. м. 92×73. Подпись справа внизу: *Max Ernst.*

РУССКАЯ ЧАСТЬ ВЫСТАВКИ

Составлено сотрудниками Гос. Третьяковской Галлереи.

Анненков, Юрий. Annenkoff, Georges.

Родился в 1889 г. в Петропавловске на Камчатке. С 1909—1911 г. работал в мастерской Я. Ционглинского. В 1911/12 г. жил в Париже и работал в мастерской Валлотона. В 1913 г. вернулся в Россию. Участвовал на выставке „Современной русской живописи и рисунка" в СПБ. Анненков один из учредителей „ОСТ". В Париже живет с 1924 г. Участвует на выставках „Осеннего Салона" и на групповых выставках.

130. Вид предместья. Perspective de banlieue. Х. м. 0,712×0,904 (в свету). Подпись справа внизу: *G. Annenkoff.*

131. Розовый дом. Maison rose. Х. м. 0,904×0,71 (в свету). Подпись справа внизу: *G. Annenkoff.*

132. Видпредместья. Perspec ive de banlieue. Х. м. 0,712×0,982 (в свету). Подпись справа внизу: *G. Annenkoff.*

133. Натюрморт. Nature-morte. Х. м. 1,80×1,60. Подпись справа внизу: *G. Annenkoff.*

134. Автопортрет. Portrait de peintre. Бум. кар., тушь. 0,63×0,48. Подпись справа внизу: *G. Annenkoff.*

135. Натюрморт. Nature-morte. Б. Гуашь. 0,63×0,48. Подпись посредине внизу: *G. Annenkoff.*

136. Натюрморт. Nature-morte. Бум. гуашь. 0,628×0,48. Подпись справа внизу: *G. Annenkoff.*

Арапов, Алексей. Arapoff, Alexis.

Уроженец Петербурга. Учился в Саратовской художественной школе. С 1923 г. живет в Париже. Участвует на выставках „Салона Независимых". „Осеннего Салона". В 1923 г. участвовал на I выставке русских художников в Париже „Удар".

137. Воскресное утро на реке. Dimanche matin sur le fleuve. Х. м. 0,60×0,805. Подпись слева внизу: *Arapoff. Paris. 28.*

138. Портрет девушки. Portrait de mademoiselle Anna. Х. м. 1,04×0,748. Подпись слева внизу: *A. Arapoff. 26.*

139. Портрет родителей художника. Portrait des parents de l'artiste. Х. м. 0,92×0,73. Подпись справа внизу: *A. Arapoff* 26.

Бабий, Иван. Babij Ivan.

Родился на Украине. До поездки за границу работал в Харькове. В Париже с 1926 г. Участвует в „Осеннем Салоне".

140. Игра в карты. Les joueuses de cartes. Х. м. 0,64×0,91.

141. Пейзаж. Paysage. Х. м. 0,91×0,64. Подпись справа внизу: *I. Babij.*

142. Портрет г. де-Монзи. Portrait de m-r de Monzie. Х. м. 0,91×0,72 (в свету). 1927. Подпись справа внизу: *I. Babij.*

Барт, Виктор. Barthe, Victor.

Родился в 1887 г. в селе Величавом, Ставропольской губ. В 1911 г. был в Академии художеств, в мастерской Я. Ционглинского. Исключен за левизну. В 1910—1913 г. участвовал на выставках „Бубновый валет", „Ослиный хвост" и „Мишень". С 1917 г. во Франции. Участвовал

в 1923 г. на 1 групповой выставке русских художников в Париже „Удар". Автор книги „Теория композиции в живописи".

143. Букет. Bouquet. Х. м. 0,61×0,46. Подпись слева вверху: *V. Barthe. 28.*

144. Цветочница. Fleuriste. Х. м. 0,79×0,63 (в свету). Подпись справа вверху: *V. Barthe. 28.*

145. Мальчик с маской. Garçon au masque. Х. м. 0,72×0,53 (в свету). Подпись справа вверху: *V. Barthe. 28.*

146. Рисунок. Dessin. Бум. кар. акв. 0,317×0,232. Подпись посредине внизу: *V. Barthe. 28.*

Берман, Евгений. Berman, Eugene.

147. Итальянский пейзаж. Paysage italien. Х. м. 0,73×0,915. 1927. Подпись слева внизу: *E. Berman.*

148. Портрет художника Кирико. Portrait de Giorgio de-Chirico. Х. м. 0,60×0,92. Подпись слева внизу: *E. B. 1926.*

Берман, Леонид. Berman, Leonide.

149. Марина. Marine. Х. м. 0,483 × 0,695. Подпись слева внизу: *Léonide Berman.*

150. Марина. Marine. Х. м. 0,56 × 0,875 (в свету). Подпись справа внизу: *Léonide Berman. 28.*

Билит, Яков. Bilite, Jacob.

151. Пейзаж. Paysage. Х. м. 0,637 × 0,685 (в свету). Подпись справа внизу: *J. Bilite.*

152. Пейзаж. Paysage. Х. м. 0,635 × 0,795 (в свету). Подпись слева внизу: *J. Bilite.*

153. Портрет группы художников. Portrait d'une groupe d'artistes. Х. м. 0,952 × 1,280 (в свету). Подпись слева вверху: *J. Bilite 1919.*

Боберман, Владимир. Boberman, Vladimir.

Родился в 1897 г. в Казани. Учился в студии И. Мешкова. В 1921 г. уехал в Италию. В 1922 г. участвовал на выставках: в Лицеуме и в галлерее Brogaglia. В 1923 г. жил в Берлине. Участвовал на Дюссельдорфской интернациональной выставке и работал в качестве декоратора в Романтическом театре. С 1924 г. в Париже. Участвует на выставках „Осеннего Салона", „Салона Независимых", в обществе Paris Moderne и на групповых выставках.

154. Пейзаж „Лувр". Paysage „Le Louvre". Х. м. 0,80 × 100. Подпись справа внизу: *V. Boberman. 927.*

155. Сидящая женщина. Femme assise. Х. м. 1,98 × 1,97.

Воловик, Лазарь. Volovick, Lazare

156. Карлик. Le nain. Х. м.

157. Рыбы. Les poissons. Х. м.

Гозиасон, Филипп. Hosiasson, Philippe.

Родился в 1898 г. в г. Одессе. Учился в Одесском художественном училище. С 1916 г. принимал участие на выставках Одесского О-ва Независимых Художников. В 1919 г. уехал в Италию. В 1922 г. персональная выставка в Галлерее Brogaglia в Риме. В 1922 и 23 г. жил в Берлине. Участвовал на Интернациональной выставке в Дюссельдорфе. В Париже с 1924 г. участвовал в „Осеннем Салоне" 1924 г. и в „Салоне Независимых" 1925, 1926 г. г., на групповых выставках в частных галлереях.

158. Женская голова. Tête de femme. Х. м. 0,530 × 0,447. Подпись справа вверху: *Hosiasson.*

159. Рисовальщик. Le dessinateur. Х. м. 1,62 × 0,97.

Гончарова, Наталия. Gontcharova, Nathalie.

Родилась в 1883 году в деревне Тульской губернии. С 1900—1903 г. училась в Моск. Уч. Ж. В. и З. в скульптурном классе Паоло Трубецкого. В 1903 г. школу оставила. К этому периоду относятся ее импрессионистические работы в области живописи. В 1905 г. она участвует на выставке „Моск. Т-ва Худ.“,в 1906, 7 и 8 г. г. на выставках „Венок“ и “Золотое Руно“,—с 1908 г.—период увлечения кубизмом и циклы станковых и декоративных полотен, посвященных городу и деревенским жанровым сценам. В 1910 г. участвует в организации „Бубнового Валета“, в 1916 г. участвует на выставке „Мира Искусства“. Организует выставки „Ослиный Хвост“, участвует на выставке „Bleue Reifer“, „Мишель“ и „№ 4“. С 1915 года живет в Париже. Участвует на выставках: „Салона Независимых“, „Осеннего Салона“, „Салона Тюильери“. Много работает для балета Дягилева: Из ее постановок известны: „Золотой Петушок“, „Литургия“ и др.

160. Испанка. Espagnole. Масло на доске. 0,560××0,365 (в свету). Подпись справа вверху: *N. Gontcharova.*

161. Рыбы. Натюрморт. Nature-morte. Poissons. Х. м. 0,51×0,67 (в свету). Подпись слева вверху: *N. Gontcharova.*

162. Рисунок. Dessin. Бум., кар. 0,64×0,49. Подпись слева вверху: *N. Gontcharova.*

163. Рисунок. Dessin. Бум. кар. 0,64×0,486. Подпись посредине внизу: *N. Gontcharova.*

Готье, Зинаида. Gauthier, Zina.

164. Бретонки. Les Bretonnes. Х. м. 0,60×0,81. Подпись слева внизу: *Zina Gauthier (Feitelberg) 27.*

165. Лиза. Lise. Х. м. 1,46×0,89.

Грищенко, Алексей. Gritchenko, Alexis.

Родился в Кролевеце, Черниговской губ. Окончил Московский университет по кафедре биологии в 1912 г.

Живописью начал заниматься с 1901 г. Учился у С. Светославского в Киеве, затем в Москве у Юона в 1908—1910 г. Первая поездка в Париж — в 1911 г. Тогда же знакомство с французским кубизмом. В 1912 г. возвращается в Россию и участвует на выставках: „Бубновый Валет", „Единорог", „Союз Молодежи". В 1914 г. путешествует по Италии и изучает фрески. В 1916 г. поездка в Новгород, Псков, где изучает иконы, фрески. В 1917 г. издание книги: „Русская икона, как искусство живописи". В 1919 г. участвует на выставке „Цветодинамос" и совместно с А. Шевченко на выставке „Неопримитивизм". С 1920—1922 г. живет в Константинополе. Тогда же персональная выставка „Константинополь-Мистра". С 1922 г. в Париже, где ежегодно устраивает свои персональные выставки.

166. Корсиканская деревня. Village en Corse. М. на дереве. 0,54×0,81. Подпись слева внизу: *Gritchenko.*

167. Остров Русс. L'ile Rousse. Д. м. 0,565×0,924. Подпись слева внизу: *Gritchenko.*

168. Церковь на скалах. L'église sur les rochers. Д. м. 0,81×0,60. Подпись слева внизу: *Gritchenko.*

169. Улица в Стамбуле. Une rue à Stamboul. Бум. акв. кар. 0,25×0,27. Подпись на акв. посредине внизу: *A. Gritch.* На паспарту внизу: *Gritchenko*

170. Локанта. Lokanta à Stamboul. Бум. акв. кар. 0,22×0,247. Подпись слева внизу: *A. Gritchenko. А. Гр. 20/XII.*

171. Kurde Бум. акв. кар. 0,296×0,235. Подпись: *А. Г. 20/IV* (слева внизу). *Stamboul Gritchenko* (справа внизу).

172. Кахрш, Джами. Kahrie, Djami. Бум. акв. кар. 0,205×0,335. Подпись посредине внизу: *А. Грищенко 20/VIII.* Подпись справа внизу: *Византийские стены.* Подпись на паспарту слева внизу: *A. Gritchenko.*

173. Святая София. Sainte Sophie. Б. акв. кар. 0,288×0,285 Подп. слева внизу: *A. Gritchenko.*

174. Балик Базар. Balyk Bazar. Б. акв. кар. 0,295×0,230. Подпись слева внизу: *Stamboul Gritchenko.* Подпись справа внизу: *А. Грищенко. 25/III.*

Зак, Лев. Zack, Léon.

Родился в 1892 г., в деревне Растяпино, под Нижним Новгородом. Окончил Историко-филологический факультет Московского университета. Рисовать начал рано. Учился живописи в школе Ферберга и в студии И. Машкова. С 1907 г. участник выставок: „Моск. Товарищ. Художн." В 1916 г. участвовал на выставке „Мира Искусства" В 1920 г. уехал за границу и жил в Италии и в Германии. С 1924 г. живет в Париже. Участвовал на выставках: „Салона Независимых", „Осеннего Салона". Персональные выставки в „Galerie d'Art contemporain" в галлерее Percier. Работал еще в качестве театрального декоратора.

175. Ферма Une ferme. Х. м. 0,80×0,99 (в свету). Справа внизу: *Léon Zack*, 1927.

176. Крестьяне. Les paysans. Х. м. 0,80×0,99 (в свету). Справа внизу: *Léon Zack.*

177. Базар. Le marché. Х. м. 0,71×0,91 (свету). Справа внизу: *Léon Zack.*

178. Рисунок Dessin. Бум., перо. тушь. 0,545×0,365 Справа внизу: *Léon Zack, 1927.*

Кикоин, Михаил. Kikoine, Michel.

Родился 5 мая 1892 л. в г. Режице, Витебской губ. С 1909 г. по 1912 г. учился в Виленской художественной школе. В 1913 г. уехал в Париж и поступил в Académie des Beaux Arts, в мастерскую Кормона. В академии пробыл 14 месяцев. Участвует на выставках: Салона Независимых, Салона Тюильери, Салона Осеннего. Персональные выставки в Галлерее Cheron'a 1915 г., La Licorne 1917.

179. Пейзаж. Paysage. Х. м. 0,59×0,72 (в свету) Подпись справа внизу: *Kikoine*

180. Портрет моего сына. Portrait de mon fils. Х. м. 0,63×0,52 (в свету). Подпись справа внизу: *Kikoine*.

181. Мужская голова. Tête d'homme. Х. м. 0,543××0.365 (в свету). Подпись слева вверху: *Kikoine*.

Кремень, Павел. Kremegne, Paul.

Родился в 1891 г. в д. Желудке, около Вильны. С 1908 — 1912 г. учился в Виленской художественной школе. С 1912 г. живет в Париже. Работает по живописи и как скульптор. Участвовал на выставках Осеннего Салона, Салона Независимых В 1927 г.— персональная выставка в галлерее Van-Leer.

182. Пейзаж. Paysage. Х. м. 0,65×0,50. Подпись слева внизу: *Kremegne*.

183. Портрет. Portrait. Х. м. 0,72×0,53 (в свету). Подпись слева внизу: *Kremegne*.

184. Натюрморт. Nature-morte. Х. м. 0,54×0,725 Подпись слева внизу: *Kremegne*.

Ларионов, Михаил. Larionow, Michel.

Родился 22 мая 1881 г. близ Тирасполя. 15 лет поступил в Моск. Уч. Ж. В. и З., которое официально окончил в 1909 г. Выставляться начал с 1900 г. Один из виднейших проводников французского импрессионизма в России. 1906 г.—первая поездка в Париж. По возвращении выставляет в „Венке", „Золотом Руне" циклы произведений из быта солдат и русской провинции, трактованных в духе примитивов, навеянных народным лубком, провинциальной вывеской и т. п. В 1910 г. организует „Бубновый Валет", в 1912 г.—„Ослиный Хвост", в 1913 г.—„Мишень", и „№ 4" теоретически и живописно оформил созданное им течение „Лучизма". Участвовал на выставках „Союза Молодежи" и „Мира Искусства". С 1915 г. живет в Париже. Участвует в „Салоне Независимых", „Осеннем Салоне", „Салоне Тюильери" и на других крупнейших

европейских выставках. Ларионов много работал для балета Дягилева.

185. Натюрморт. Nature-morte. М. на дереве. 0,80×0,27 (в свету). Подпись: *Larionow.*

186. Натюрморт. Nature-morte. Х. м. 0,46×0,81. Подпись: *Larionow.*

187. Рисунок. Dessin. Бум. акв. 0,34×0,218. Подпись: *Larionow.*

188. Рисунок. Dessin. Бум. акв. 0,34×0,215. Подпись: *Larionow.*

Липшиц, Жак. Lipchitz, Jacques.

Родился 1891 в Гродно, переезжает в 1909 г. в Париж где и остается работать. Виднейший представитель кубистического течения во французской скульптуре.

189. Натюрморт, 1918 г. Nature-morte. 1918. Барельеф. Бронза. 0,69×0,55. Подпись: *Lipchitz.*

190. Музыкальные инструменты. 1926 г. Jnstruments musicuex. 1926 г. Бронза 0,245. Подпись: *J. Lipchitz.*

191. Моряк с гитарой. 1914 г. Marin à la guitare. 1914. Бронза. 0,78. Подпись: *J. Lipchitz.*

192. Музыкальные инструменты. 1925 г. Instruments de musicaux. 1925 г. 0,72. Бронза.

Лучанский, Жак. Loutchansky, Jacques.

Родился в 1876 г. в Виннице. В 1896 году учился в Одесской худож. школе. В 1903 г. приехал в Париж, пробыл год у Мерсье, далее работал самостоятельно. Постоянно живет в Париже, участвует в ряде выставок.

193. Голова молодой девушки. Tête de jeune fille. Бронза. 0,325. Подпись справа внизу: *J. Loutchansky.*

194. Мужская голова. Tête d'homme. Дерево. 0,35. Подпись справа внизу: *J. Loutchansky.*

195. Мой лавочник. Mon crémier. Дерево. 0,47. Подпись справа внизу: *J. Loutchansky.*

196. Голова молодой девушки. Tête de jeune fille. Цемент. 0,38. Подпись слева внизу: *J. Loutchansky.*

Мане-Кац. Mané-Katz.

Родился в 1894 г. в г. Кременчуге. Учился живописи в Виленской художественной школе и в Киевской школе изящных искусств. В 1913 г. уехал в Париж. В 1917 г. преподавал в Харьковской академии изящных искусств. С 1922 г. живет в Париже. В 1923 г.—его первая персональная выставка в Париже. В 1926 г.—в Брюсселе. В 1927 участвует в „Салоне Тюильери" и „Осеннем Салоне".

197. Мальчик с осликом. Le garçon à l'âne. Х. м. 1,445×0,96 (в свету). Подпись слева внизу: *Mané-Katz.* 27.

198. Мужской портрет. Portrait d'homme. Х. м. 0,805×0,65. Подпись справа вверху: *Mané-Katz. 27.*

199. Рисунок. Dessin. Бум. тушь. 0,50 × 0,37. Подпись справа внизу: *Manè-Katz. 26.*

Мещанинов, Оскар. Miestshaninoff, Oscar.

Родился в 1886 г. в Витебске. В 1905 г. и 1906 г. учился в Одесском художественном училище. С 1907 г. в Париже. Окончив школу декоративных искусств, поступил в Ecole des Beaux Arts, в скульптурную мастерскую Мерсье. В 1911 г. работал под руководством Жозефа Бернара, в его ателье. В 1908 г. участвовал на выставке „Национального Общества". В 1912 г. в „Осеннем Салоне". С 1916 г. живет в Париже и выставляется в „Осеннем Салоне".

200. Мужская голова. Tête d'homme. Бронза. 0,315. Подпись слева внизу: *O. Miestchaninoff.*

201. Человек в цилиндре. Torse d'homme. Камень. 1,05.

202. Девушка с цветами. Jeune fille au bouquet. Камень. 1,50. 1923—24 г. Подпись слева внизу: *O. Miestchaninoff.*

203. Человек в соломенной шляпе. L'homme au chapeau de paille. Бронза. 0,575. Подпись сзади внизу: *O. Miestchaninoff.*

Минчин, Абрам. Mintchine, Abraham.

Учился в Киевской школе изящных искусств. В Париже с 1923 г. Участвует на выставках „Осеннего Салона", „Салона Тюильери" и на групповых.

204. Композиция. Composition. Х. м. 0,635 × 0,985 (в свету). Подпись справа вверху: *A. Mintchine.*

205. Композиция. Composition. Х. м. 0,90 × 0,71 (в свету). Подпись справа вверху: *A. Mintchine.*

206. Витрина натуралиста. La vitrine du naturaliste. Х. м. 0,89 × 1,30. Подпись слева внизу: *A. Mintchine. 27.*

Орлова, Хана. Orloff, Chana.

Родилась в 1888 г. на Украине в Царе-Константиновске. С 16 лет уехала в Палестину, оттуда в 1910 г. переезжает в Париж. В 1911-12 г.г. училась в Ecole de Beaux Arts. В 1919 дебютирует скульптурой на „Осеннем Салоне". С тех пор постоянно участвует на разных выставках и салонах.

207. Материнство. Maternité. Бронза. 0,63. Подпись сзади внизу: *Chana Orloff.*

208. Сидящая женщина. Femme assise. Бронза. 0,59. Подпись справа внизу: *Chana Orloff. 1928.*

209. Портрет г. Рубина. Бронза. 0,74. Подпись справа внизу: *Chana Orloff.*

210. Мой сын. Mon fils. Бронза. 1,22. Подпись справа внизу: *Chana Orloff.*

211. Молодой американец. Jeune américain. Бронза. 0,80. Подпись справа внизу: *Chana Orloff. 19.*

212. Портрет г. Видгофа. Portrait de Mr Widhoff. Бронза. 1,0.

Папазов. Papazoff.

213. Живопись. Peinture. Х. м. 1,46×1,14.

Пуни, Иван. Pougny, Jean.

214. Натюрморт. Nature-morte. Х. м. 1,288×0,880. (в свету). Подпись справа вверху: *Jean Pougny.*

215. Натюрморт. Nature-morte. Бум. гуашь. 0,48×0,625. Подпись справа внизу: *Ив. Пуни. Jean Pougny.*

216. Ярмарка. La foire. Бум. уголь. 0,623×0,478. Подпись слева внизу: *Ив. Пуни. Jean Pougny.*

217. В полях. Aux champs. Бум. уголь. 0,46×0,625. Подпись справа внизу: *Ив. Пуни. Jean Pougny.*

Рыбак, Захар. Ryback, Issachar.

Родился в 1897 г. в г. Елисаветграде. Учился живописи вначале в Елисаветграде, под руководством художника Казачинского, а затем с 1911 г. в Киевской школе изящных искусств. В Киеве работал в качестве декоратора в еврейском театре. В 1921 г. уехал в Берлин, где принимал участие на выставке «Сецессион» и др. С 1926 г. живет в Париже. Участвовал в „Осеннем Салоне“ 1927 г.

218. Слепой нищий. Le mendiant aveugle. Х. м. 0,92×0,65. Подпись справа вверху: *I. Ryback.*

219. Гуси. Les oies. Х. м. 0,58×0,90. Подпись слева внизу: *I. Ryback. 1928.*

220. Семья рабочего. Famille d'ouvrier. Х. м. 1,588×0,985. Подпись слева внизу: *I. Ryback.*

221. Молодая крестьянка. Jeune paysanne. Бум. сангина 0,618—0,485 (в свету).

Терешкович, Константин. Terechkovitch, Constantin.

Родился в 1902 г. в с. Мещерском, Моск. губ. Учиться рисованию начал с 1911 г., вначале в школе К. Юона, затем у Рерберга и И. Машкова. В 1917/18 г. уч. в Моск. Уч. Ж. В. и З. в мастерской П. Кузнецова. С 1920 г. живет в Париже. Работал вначале под руководством М. Ларионова В. Барта и др., а впоследствии в группе Сутина, Кремня и др. Участвует на выставках „Салона Независимых", „Салона Тюильери", „Осеннего Салона" и на групповых. В 1927 г. персональная выставка акварелей и рисунков в галлерее „Quatre Chemins", и живописи — в галлерее Girard.

222. Портрет. Portrait. Х. м. 0,65×50. Подпись справа вверху: *C. Terechkovitch.*

223. Пейзаж. Paysage. Х. м. 0,64×0,90 (в свету). Подпись справа внизу: *C. Terechkovitch.*

224. Рисунок. Dessin. Бум. кар. 0,632×0,49. Подпись слева внизу: *C. Terechkovitch. Avallon. 1927.*

Федер, Адольф. Feder, Adolphe.

Родился в 1886 г. в г. Одессе. Учился в Одесском художественном училище. В 1906 г. уехал в Берлин, а затем в Женеву, где поступил в Художеств. школу; одновременно работал в политической эмигрантской среде. В 1908 г. переехал в Париж. В течение года учился в Ecole des Beaux Arts. Оставив школу, работал в мастерской Матисса. Выставляться начал с 1910 г. в „Салоне Независимых". С 1912 г. действительный член салона. В „Салоне Тюильери" с 1920 г. Персональные выставки ежегодно с 1920г.

225. Композиция. Composition. Х. м. 1,30×1,27. Подпись слева внизу: *Feder.*

226. Женщина из Алжира. Femme d'Alger. Х. м. 0,735×0,92. Подпись слева внизу: *Feder.*

227. Девочка с игрушками. Petite fille aux jouets. Х. м. 0,76×0,70. Подпись слева внизу: *Feder.*

Фотинский, Сергей. Fotinsky, Sergé.

Родился в 1887 г. в Одессе. Окончил Одесское художественное училище в 1903 г. Поступил в Академию Художеств в 1904 г. В 1907 г. вынужден был эмигрировать из России (привлекался к суду по делу „9 января") в Берлин. В Париже с 1908 г. Начал участвовать на выставках в Париже с 1912 г. в „Салоне Независимых". С 1920 г. участвует в „Осеннем салоне", на интернациональной выставке в Дрездене, на русской выставке в Италии 1926 г. и в Лондоне. Иллюстрировал баллады Дюамеля.

228. Живопись. Peinture.

229. Акварель. Aquarelle.

230. Акварель. Aquarelle.

231. Рисунок. Dessin.

232. Женщина из Савойи. Femme Savoyarde. Х. м.

Цадкин, Осип. Zadkine, Ossipe.

Родился в 1890 г. в Смоленской губернии. 16 лет его отправили учиться в Сендерланд, на север Англии. Оттуда переехал в Лондон, где поступил в художественную школу. С 1909 г живет в Париже. Посещал École des Beaux Arts по классу скульптуры в течение одного года. Участвует на выставках: „Салона Независимых", „Осеннего Салона", „Салона Тюильери", на групповых и персональных.

233. Крестьяне. Paysans. Б. гуашь. 0,501×0,650. Подпись справа внизу: *O. Zadkine 27.*

234. Рисунок. Dessin. Бум. гуашь. 0,37×0,52. Подпись пером справа внизу: *O. Zadkine 27.*

235. Женщина с кувшином. Porteuse d'eau. Дерево окрашенное. 1,72. Подпись слева внизу: *O. Zadkine.*

236. Женская фигура. Femme. 0,775. Камень. Подпись справа внизу: *O. Zadkine.*

237. Пророк. Prophète. Дерево. 2,20.

238. Скульптура. Sculpture. Камень. 1,00.

Шагал, Марк. Chagall, Marc.

Родился в 1887 г. в Витебске, с 20 лет занимается живописью; в Петербурге учился в школе Бакста; с 1910 г. работает в Париже; 1914 по 1922 г. снова работает на родине; в первые годы революции стоит во главе витебских художественных мастерских; с 1922 г. живет во Франции.

239. Иллюстрации к „Мертвым Душам" Гоголя. Illustrations pour Gogol. Серия офортов.

Шилтян, Григорий. Chiltian, Grigor.

Родился в 1898 г. в Ростове на-Дону. Окончил гимназию Адольфа в Москве. в 1918—1919 проживал в Константинополе и в Вене, где изучал живопись старых мастеров С 1921—1926 г. жил в Италии и выставлялся на международных выставках в Риме: „Seconda bienale romana", „Terza bienale romana". Его персональная выставка—в „Casa d'Arte Brogaglia" в Риме и во Флоренции. В Париже с 1926 г. Участвует на выставках „Осеннего Салона"—1926 и 1927 г., „Салона Тюильери" 1927 г.

240. Натюрморт. Nature-morte. Х. м. 0,485×0,595 (в свету). Подпись справа внизу: *Chiltian 27.*

241. Семейный портрет. Portrait de famille. Х. м. 1,400×0,996. Подпись слева внизу: *Chiltian. 26.*

242. Рисунок. Dessin. Бумага, тушь. 0,43×0,31. Подпись слева внизу: *Chiltian.*

243. La Ciociara. Х. м. 2,10×1,10.

Шухаев, Василий. Schoukhaïeff, Basile.

Родился в 1887 г. в Москве. Окончил Моск. Строгановское училище. С 1906—1912 уч. в Акад. Художеств в мастерской Д. Н. Кардовского. С 1912—1914 г. был в заграничной командировке—в Италии. По возвращении в Россию преподавал на архитектурных курсах Богаевой, в Академии Художеств в 1917 г. и в школе Штиглица. Много работал для театра в качестве актера и декоратора. В 1920 г. уехал за границу. Участвовал на выставке „Нового общества художников", „Мира Искусств," в „Осеннем Салоне", „Салоне Тюильери", на „Интернациональной

выставке в Риме" 1924 г. В 1922 г. совместная с А. Яковлевым выставка в галлерее Барбазанж в Париже.

244. Портрет г-жи М. Portrait de m-me M. X. м. 0,90×0,71 (в свету). Подпись справа внизу: *V. Schoukhaieff.*

245. Обнаженная женщина. Femme nue. X. м. 1,060×0,793. Подпись справа внизу: *V. Schoukhaieff.*

246. Виолончель. Le Violoncelle. X. м. 1,333×0,899 (в свету). Подпись справа внизу: *V. Schoukhaieff.*

247. Портрет г-жи Н. Portrait de m-me N. X. м. 1,30×1,90.

Экстер, Александра. Exter, Alexandrine.

Училась в Киевской школе изящных искусств. В течение нескольких лет до войны жила за границей. С 1923 г. в Париже. Участвовала на выставках „Бубнового Валета" Персональная выставка в Берлине в 1927 г. Много работала в качестве театрального декоратора.

248. Натюрморт. Nature-morte. X. м. 0,75×0,55. Подпись справа внизу: *A. Exter.*

249. Костюмы. Personnages. Бум. гуашь. 0,503×0,315. Подпись справа внизу: *A. Exter.*

250. Виноград и фигурки. Raisin et figurines X. гуашь 0,713×0,53.

251. Прогулка. Promenade. X. гуашь. 0,85×0,79. Подпись справа внизу: *Alex: Exter.*

252. Костюмы. Personnages. Бум. гуашь. 0,537×0,387. Подпись карандашом справа внизу: *Alex. Exter. 19.*

253. Рисунок. Dessin. Бум. гуашь, тушь, кар. 0,562×0,500. Подпись справа внизу: *Alex. Exter.*

Эпштейн, Андрей. Epstein, Henri.

Родился в 1891 г. в Лодзи. С 1908 г. по 1912 г. учился в Мюнхенской академии, под руководством профессора — гравера Haim'a. В 1912 г. уехал в Париж. Участвует на выставках: в „Ротонде" 1915, 1916 г.—в „Салоне Независимых" 1921, с 1923 г.—в „Салоне Тюильери", в „Осеннем салоне" и на групповых выставках с Сутиным, Кремнем Модильяни и др.

254. Натюрморт. Nature-morte. Х. м. 0,495×0,640. Подпись справа вверху: *H. Epstein.*

255. Гулящие. Filles de joie. Х. м. 0,80×0,99. Подпись справа внизу: *H. Epstein.*

256. Акварель. Aquarelle. Бум. акв. кар. 0,208×0,318. Подпись: *H. Epstein.*

Яковлев. Александр. Iakovleff, Alexandre.

Родился в 1887 г. в г. Петергофе. Учился в Академии Художеств с 1905 г. по 1913 г. (с 1910 г. в мастерской Д. Н. Кардовского); в 1912 г. участвовал на выставке „Мира Искусства". В 1914/15 уехал пенсионером в Италию и Испанию. В 1917/18 г. путешествовал по Монголии, Китаю и Японии. С 1920 г. живет в Париже. Участвовал на выставках „Мира Исскуства" за границей. В 1927 г. персональная выставка акварелей и гуашей в Париже.

257. Женщина из Манчжурии. Femme de Mandchourie. Х. м. 0,987×0,677 (в свету).

258. Китаянка. Chinoise. Х. м. 0,575×0,47 (в свету).

259. Жаленга—пейзаж. Jalinga (paysage). Бум. сангина 0,482×0,63 (в свету). Подпись справа внизу: *Jalinga. A. Iacovleff.*

260. Голова китаянки. (рисунок). Tête chinoise. Бум. сангина 0,568×0,45. Подпись справа внизу: *A. Iacovleff. Pekin.*

261. Спящий. Targui endormi. Бум. тушь, акв. и санг. 0,482×0,682 (в свету). Подпись справа внизу: *A. Iacovleff.*

262. Рыбак с острова Оскома. Pêcheur de l'île Oschoma. Х. м. 1,68×1,53.

Настоящая выставка собрана при содействии Полпредства СССР во Франции, Галлереи Билье, и художников: М. Ф. Ларионова и С. Фотинского, по плану и материалам, составленным в Париже А. М. Эфросом и В. М. Мидлером. Означенным учреждениям и лицам, равно как сотрудникам Гос. Музея Нового Западного Искусства и Гос. Третьяковской Галлереи: Т. М. Пахомовой, В. А. Сидоровой, Т. А. Боровой, Н. В. Яворской, Е. К. Рыловой, А. С. Галушкиной, Л. В. Розенталь, С. И. Лобанову, принимавшим участие в экспозиции и составлении научного каталога, Комитет Выставки приносит свою благодарность.

Вся работа по осуществлению Выставки проведена по поручению председателя Выставочного Комитета Наркома по просвещению А. В. Луначарского, организационным бюро, в составе: председателя бюро, президента ГАХН П. С. Когана и членов—Б. Н. Терновца, А. М. Эфроса и В. Э. Морица.

Варокье, Анри де.
№ 11. Таможня в Венеции.

Waroquier, Henry de.
La douane et la Salute à Venise

Вламинк, Морис.
№ 17. Портрет молодой девушки.

Vlaminck, Maurice.
Portrait de jeune fille.

Громер, Марсель.
№ 19. Перевозчик.

Gromaire, Marcel.
Le passeur.

Дерен, Андре.
№ 22. Обнаженная женщина.

Derain, André.
Nu-assis.

Деспио, Шарль.
№ 23. Антуанетта.

Despiau, Charles.
Antoinette.

Ван-Донген, Кес.
№ 24. Серебряная сорочка.

Van-Dongen, Kees.
La chemise d'argent.

Кампильи, Массимо.
№ 30. Швеи.

Campigli, Massimo.
Les couseuses.

Де-Кирико, Джорджо.
№ 36. Археологи.

De Chirico Giorgio.
Les archéologues.

Леже, Фернан.
№ 45. Композиция III.

Léger, Fernand.
Composition III.

Северини, Джино.
№ 94. Материнство.

Severini, Gino.
Maternité (1916).

Сейоа, Жорж.
№ 101. Маяк.

Seurat, Georges.
Phare de Honfleur.

Утрилло, Морис.
№ 117. Улица на Монмартре.

Utrillo, Maurice.
Rue à Monmartre.

Ле-Фоконье. *Le Fauco nier.*

№ 122. Сидящая обнаженная женщина. *Nu-assis.*

Анненков, Юрий.
№ 139. Вид предместья.

Annenkow, Georges.
Perspective de banlieu.

Гончарова, Наталья.
№ 161. Рыбы.

Gontcharowa, Nathalie.
Poissons.

Ларионов, Михаил.
№ 186. Натюрморт.

Larionow, Michel.
Nature-morte.

Липшиц, Жак.
№ 190. Музык. инструменты.

Lipchitz, Jacques.
Instruments musicaux.

Мещанинов, Оскар.
№ 201. Человек в цилиндре.

Miestschaninoff, Oscar.
Torse d'homme.

Орлова, Хана.
№ 209. Портрет.

Orloff, Chana.
Portrait.

Терешкович, Константин.
№ 222. Портрет.

Terechkovitch, Constantin.
Portrait.

Цадкин, Осип.
№ 235. Женщина с кувшином.

Zadkin, Ossipe.
Sculpture.

Шагал, Марк.
№ 239. Илл. к „Мертвым Душам“

Chagall, Marc.
Ill. pour Gogol.

Шухаев, Василий.
№ 244. Портрет г-жи М.

Schoukhaiew, Basile.
Portrait de m-me M.

Яковлев, Александр.
№ 260. Голова китаянки.

Iakovlew, Alexandre.
Tête chinoise.

ЦЕНА 50 коп.